

La Femme Fatale

Une reconsidération d'un archétype négatif



Liza-Marié Laubser

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die
graad Magister Artium (Frans) aan die
Fakulteit Lettere & Sosiale Wetenskappe, Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Dr. M.C.K. du Toit

Desember 2012

Verklaring

Deur hierdie tesis/proefskrif elektronies in te lewer, verklaar ek dat die geheel van die werk hierin vervat, my eie, oorspronklike werk is, dat ek die alleenouteur daarvan is (behalwe in die mate uitdruklik anders aangedui), dat reproduksie en publikasie daarvan deur die Universiteit van Stellenbosch nie derdepartyregte sal skend nie en dat ek dit nie vantevore, in die geheel of gedeeltelik, ter verkryging van enige kwalifikasie aangebied het nie.

Desember 2012

Liza-Marié Laubser
Handtekening

31 Augustus 2012
Datum

Opsomming

Die stereotipiese figuur van die femme fatale as onweerstaanbare verleidster wat noodwendig die dood teweegbring, is alombekend. Tog blyk daar 'n opvallende afwesigheid van dié gevaarlike karakter in die Afrikaanse letterkunde te wees. Dit is waarom die verskyning van die karakter van Nicolette in André P. Brink se roman, *Die Ambassadeur* (1963), so merkwaardig is. Nie net is Nicolette 'n komplekse femme fatale karakter nie, maar bring sy ook 'n nuwe dimensie tot die geïkoneerde stereotipe. Dit is dan veral die treffende ooreenkoms tussen Nicolette en Kathe, die vroulike protagonis in Henri-Pierre Roché se roman *Jules et Jim* (1953), wat 'n vergelykende studie tussen hierdie twee romans regverdig. Alhoewel albei die dood teweegbring, blyk dit dat die teenwoordigheid van hierdie femme fatale karakters eerder positiewe as negatiewe gevolge het. Anders as die stereotipiese bese verleidster, is Nicolette en Kathe meer natuurlik, spontaan en onvoorspelbaar – oënskynlik vry van die beperkende eienskappe van die bloeddorstige femme fatale. In hierdie vergelykende studie word die beeld van die femme fatale ondersoek deur die rol en funksie daarvan in *Jules et Jim* en *Die Ambassadeur* in diepte te bestudeer. Deur die filosoof René Girard se teorieë oor mimetiese begeerte, geweld en offergawe asook Georges Bataille se idees oor erotisme en die dood te ondersoek, word die aard van die femme fatale in hierdie twee romans vergelykend ontleed om sodoende te bepaal tot watter mate die beeld van die femme fatale as negatiewe argotie heroerweeg kan word.

Résumé

La figure stéréotypée de la femme fatale comme séductrice irrésistible et malfaisante qui entraîne inévitablement la mort, est bien connue. Néanmoins, nous constatons une absence frappante de cette figure dans la littérature de langue afrikaans. Voilà ce qui rend d'autant plus remarquable et surprenante l'apparence du personnage de Nicolette dans le roman *L'Ambassadeur* d'André Brink (1963). Non seulement est-elle une femme fatale complexe, mais Nicolette apporte aussi une nouvelle dimension à la figure rebattue. Ce sont surtout les similarités évidentes entre Nicolette et Kathe, la protagoniste féminine du roman *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché (1953), qui justifient une étude comparée de ces deux romans. Bien que ces deux personnages féminins provoquent la mort d'un homme, il semblerait que la présence de ces femmes fatales ait des conséquences positives plutôt que négatives. Contrairement au stéréotype de la séductrice maléfique, les personnages de Kathe et de Nicolette sont plus naturels, spontanés et imprévisibles – apparemment libres de toute étiquette restrictive attribuée à la femme fatale assoiffée de sang. Dans cette étude comparée nous nous pencherons sur l'image de la femme fatale en examinant son rôle et sa fonction dans les romans *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché et *L'Ambassadeur* d'André Brink. En considérant les théories sur le désir mimétique, la violence et le sacrifice que propose René Girard ainsi que les idées de Georges Bataille sur l'érotisme, nous essayons enfin d'établir dans quelle mesure on pourrait reconsidérer la définition étiquée de la femme fatale comme archétype négatif.

Abstract

The stereotypical figure of the femme fatale as irresistible seductress, who inevitably brings about death, is well known. This figure is nevertheless strangely absent from Afrikaans literature. This is what makes the appearance of the character of Nicolette in André Brink's novel, *The Ambassador* (1963), so remarkable. Not only is she a complex femme fatale, she also adds a new dimension to the cliché. The striking similarities between Nicolette and Kathe, the female protagonist in Henri-Pierre Roché's novel *Jules et Jim* (1953), justify a comparative study between these two novels. Although both of them bring about death, it seems that the presence of these femme fatale characters has positive rather than negative consequences. Contrary to the stereotypical evil temptress, Nicolette and Kathe are more natural, spontaneous and unpredictable – apparently free from the constricting qualities of the bloodthirsty femme fatale. In this comparative study, the image of the femme fatale is investigated through the close examination of its role and function in *Jules et Jim* and *The Ambassador*. By examining the philosopher René Girard's theories on mimetic desire, violence and sacrifice as well as Georges Bataille's ideas on eroticism and death, the nature of the femme fatale in these two novels is analysed in order to determine to what extent the image of the femme fatale as negative archetype could be reconsidered.

Dankbetuigings

Aan my promotor, Dr. Catherine du Toit, baie dankie vir al die hulp, raad, ondersteuning, aansporing, boeke-leen en deeglike nasien. Dankie dat Mme my passie vir vergelykende letterkunde verstaan, koester en aanvuur. Baie dankie ook aan Mnr. Naas Steenkamp vir die leen van sy 1964 weergawe van *The Ambassador* asook vir sy rol as tussenganger. 'n Spesiale dankie aan Prof. André Brink wat so gaaf was om my vrae te beantwoord.

Marietjie en Chet, baie dankie vir al die koffies by Café Crème en Eric, vir jou belangstelling en boeke. Stefan, 'n spesiale dankie aan jou vir jou hulp, moed inpraat en al die ure se deurlees.

My ouers, Heinré en Elmarie de Bruin, baie dankie dat Pa en Ma altyd in my glo en ook hiërdie reis saam met my aangedurf het. Mamma, dankie dat Ma by my kom kuier het en my so mooi opgepas het toe ek dit nodig gehad het. Dankie, dat Ma my beste vriendin is en dat ons altyd so lekker kan lag. Pappa, baie dankie vir al die lang telefoongesprekke en geduldige luister na my idees en bekommernisse. Pa se gaan *bad-drink-'n-koppie-tee-en-klim-in-die-bed-rympie* het my keer op keer gered! Dankie dat Pa my so lief gemaak het vir stories.

Aan my man, André, baie dankie vir jou liefde, ondersteuning en geduld. Dankie, dat jy sonder om te kla tussen papiere en *post-its* geslaap het, boeke rond karwei het en ontelbare koppies tee gemaak het. Dankie, dat jy hierdie pad saam met my geloop het.

Baie dankie aan die strate van Parys waar ek kon dwaal en droom en dink...



Aan my Hemelse Vader al die eer. U genade is vir my genoeg.

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 – Contexte et travail préparatoire	5
1.1 L’origine de la femme fatale	6
1.1.1 Femme Fatale : le terme et le stéréotype	10
1.2 La femme fatale en Europe (1900 – 1950).....	13
1.2.1 La femme fatale dans le Film Noir américain (1940 – 1950)	18
1.2.2 La femme fatale – une femme individualiste	22
1.3 La femme fatale dans la littérature sud-africaine de langue afrikaans (1900 – 1950).....	23
1.4 Introduction aux livres	29
1.4.1 <i>Jules et Jim</i>	29
1.4.1.1 Contexte et Inspiration.....	30
1.4.1.2 Intrigue et Structure	31
1.4.2 <i>Die Ambassadeur</i>	35
1.4.2.1 Contexte et Inspiration.....	36
1.4.2.2 Intrigue et Structure	41
1.5 Les similarités entre les deux romans	46
Chapitre 2 – L’image composée : Kathe, Catherine et Nicolette.....	48
2.1 L’Origine archaïque – L’Éternel féminin	49
2.1.1 La Grande Déesse virginale.....	54
2.1.2 Les symboles féminins – la lune, l’eau et le sang	56
2.2 Kathe – l’image de la déesse avec le sourire archaïque.....	59
2.2.1 Catherine – la femme aux mille visages	66
2.3 Nicolette – la nymphe éthérée de Paris.....	77
2.4 Mère et Prostituée	92
2.5 Le renouvellement de l’image de la femme fatale	100
Chapitre 3 – Le désir triangulaire et le couple fatal	102
3.1 Le rôle de la femme dans le couple fatal	103
3.2 Le désir triangulaire	107
3.3 Jules et Jim : la recherche de l’harmonie à trois	110
3.3.1 Jules : l’observateur bienveillant et passif.....	113
3.3.2 L’idéal d’harmonie : La vie était des vacances	118

3.3.3 La signification du regard à trois	120
3.3.4 Jim et Kathe : Les jeux triangulaires d'un couple fatal	121
3.3.4.1 Le talion : repartir à zéro	124
3.3.4.2 La jalousie, la violence et la justice cyclique	126
3.3.4.3 La violence destructrice d'une mère trompée	134
3.4 <i>L'Ambassadeur</i> : Love is a form of metaphysical enquiry.....	140
3.4.1 Stephen : victime du désir mimétique.....	143
3.4.1.1 L'œil du mal du sujet observant.....	149
3.4.1.2 Le couple fatal : Stephen et Nicolette.....	153
3.4.2 L'ambassadeur : l'homme qui a survécu	156
Chapitre 4 – Le pouvoir régénérateur du sacrifice.....	163
4.1. Le soulagement qui suit la mort	164
4.2. La violence et le sacrifice	166
4.2.1 <i>Jules et Jim</i> : un sacrifice pour tourner la page	171
4.2.2 <i>L'Ambassadeur</i> : un sacrifice pour éclairer le chemin	173
4.3. La spiritualité et la sexualité.....	184
4.4 Le passage de la discontinuité à la continuité chez Bataille.....	187
Conclusion	195
Bibliographie	i
Annexe 1	viii
Annexe 2	xv

Introduction

La belle dame sans merci¹

*Die golwing van die lig wat daal
Op goue koringare,
Is glansloos by die gloed wat straal,
Madonna, van jou hare.*

*Die diepe see het ek aanskou,
Met wonder opgetoë,
Maar nog geheimnisvoller blou,
Madonna, in jou oë.*

*Ek het die roos met vuur sien gloei
In tuine van verlange,
Maar teerder blos het ek sien bloei,
Madonna, op jou wange.*

*Koud is die Winterberg se top,
Met nooit 'n lentebloesem,
Maar kouer nog die hart wat klop,
Madonna, in jou boesem*

A. G. Visser

La femme fatale est généralement considérée comme archétype négatif – une séductrice irrésistible et malfaisante qui incite les hommes à l'aimer rien que pour les conduire à la mort. Cette image menaçante a été tellement reproduite à partir du XX^e siècle en Europe que la femme fatale est devenue un stéréotype – l'incarnation d'une peur masculine des femmes indépendantes

¹ Les rayons de soleil qui brillent
sur les épis de blé dorés,
sont ternes à côté de la lumière qui scintille,
Madonna, dans tes cheveux.

J'ai contemplé l'océan profond,
rempli d'émerveillement,
Mais bien plus bleus et mystérieux,
Madonna, sont tes yeux.

J'ai vu la rose rougeoyer comme du feu,
dans les jardins du grand désir,
mais plus tendre la couleur qui s'épanouit
Madonna, sur tes joues jolies.

Il fait froid au sommet du Mont Hiver,
toujours privé de fleurs,
Mais plus froid encore le sang qui coule
Madonna, dans ton cœur.

de l'époque. Aujourd'hui, suite aux films noirs américains et ceux de la Nouvelle Vague, la femme fatale est considérée comme icône érotique qui exerce un pouvoir idéologique sur le monde.

Or, contrairement à la littérature européenne et particulièrement française, nous constatons une absence frappante de la figure de la femme fatale dans la littérature de langue afrikaans. Les rares modèles qui existent dans la littérature afrikaans sont loin d'être aussi développés et complexes que l'équivalent européen. Cette absence de la femme fatale rend d'autant plus remarquable et surprenante l'apparence du personnage de Nicolette dans le roman *Die Ambassadeur* (*L'Ambassadeur* en français) d'André Brink (1963). Le résultat de son premier séjour à Paris de 1959 à 1961, *L'Ambassadeur* crée un lien direct entre le milieu conservateur de Brink des années soixante en Afrique du Sud et la grande ville cosmopolite de Paris – le berceau de la femme fatale. C'est ce contexte français qui nous mène à une étude comparée : afrikaans/français.

Plusieurs similarités évidentes font que le roman *Jules et Jim* (1953) d'Henri-Pierre Roché convient parfaitement à ce projet. Premièrement, les deux romans sont publiés avec une décennie d'écart dans la même période (1953-1963). Comme dans *L'Ambassadeur* de Brink, Roché nous présente aussi avec une structure triangulaire créée par une protagoniste féminine et deux protagonistes masculins, à savoir : Kathe, Jim et Jules dans le roman de Roché et Nicolette, Paul et Stephen dans celui de Brink. Néanmoins, ce sont surtout les similarités entre ces deux personnages féminins, Kathe et Nicolette, qui justifient une étude comparée de ces romans.

Comme Nicolette, le personnage de Kathe est aussi une femme fatale qui provoque la mort d'un homme.

Pourtant, il semblerait que la présence des femmes fatales et de la mort qu'elles entraînent inévitablement ait des conséquences positives plutôt que négatives. Bien que les personnages de Jim de Stephen meurent à cause de ces femmes fatales, le lecteur ainsi que les deux autres protagonistes masculins, Jules et Paul, se sentent surtout libérés et soulagés plutôt que consternés à la fin des deux romans. Contrairement aux autres stéréotypes des femmes fatales qui sont uniquement présentées comme des vamps maléfiques qui ne veulent que détruire l'homme, les personnages de Kathe et de Nicolette sont présentés d'une façon plus complexe et profonde. Ce sont des femmes complètement naturelles, spontanées et imprévisibles – apparemment libres de toute étiquette restrictive attribuée à la femme fatale assoiffée de sang.

Dans cette étude comparée nous nous pencherons sur l'image de la femme fatale en examinant son rôle et sa fonction dans les romans *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché et *L'Ambassadeur* d'André Brink. Nous nous demandons si la femme fatale a un effet purement négatif sur les personnages masculins, où si sa présence peut également mener à la libération et à l'épanouissement personnel des personnages masculins – même si cette libération se solde par la mort. L'objectif principal de cette étude est donc de montrer dans quelle mesure on pourrait reconsidérer la définition étiquée de la femme fatale comme archétype négatif.

Afin de comprendre le personnage de la femme fatale ainsi que son rôle et sa fonction dans ces deux romans, il faut d'abord considérer l'histoire de la femme fatale comme figure littéraire.

Dans le premier chapitre nous examinons donc l'origine de la femme fatale ainsi que son développement comme archétype négatif en nous concentrant surtout sur la période 1900-1950 en Europe et dans la littérature de langue afrikaans. Ce chapitre sert à établir un contexte littéraire et historique pour les deux romans et montre comment la figure de la femme fatale est devenue un stéréotype monstrueux et menaçant. Dans le deuxième chapitre nous étudions en détail les deux protagonistes féminins, Kathe et Nicolette, en considérant l'origine archaïque de la femme fatale comme une intensification de la moitié sinistre du concept dualiste de l'Éternel féminin, qui représente à la fois le bien et le mal. Nous essayons de montrer comment les deux protagonistes féminins ont leur origine dans le monde archaïque et mythologique de l'Éternel féminin et comment elles incarnent la même nature paradoxale de la Déesse qui représente l'Éternel féminin. Dans le troisième chapitre, les protagonistes masculins sont étudiés afin de révéler le fonctionnement des structures triangulaires et des couples fatals dans les deux romans. En considérant la théorie du philosophe René Girard du désir mimétique nous examinons aussi le rôle de la femme fatale dans le processus de la triangulation du désir qui mène toujours à une crise de violence. Finalement, le quatrième chapitre tente d'expliquer la capacité régénératrice des femmes fatales, Kathe et Nicolette, dans ces deux romans en examinant les liens qui existent entre la violence et la mort sacrificielle ainsi qu'entre la spiritualité et la sexualité. En considérant la théorie de la crise sacrificielle que propose René Girard ainsi que les idées de Georges Bataille sur l'érotisme, nous essayons enfin d'établir dans quelle mesure on pourrait considérer la femme fatale comme influence positive dans ces deux romans.

Chapitre 1

Contexte et travail préparatoire



Venus Verticordia (1864-68) par Dante Gabriel Rossetti

1.1 L'origine de la femme fatale

Tu es un diable, lui disais-je. — Oui, me répondait-elle.
*Carmen*², Prosper Mérimée (1847)

Il y a toujours eu des femmes fatales qui ont fasciné le monde. Archétype universel, cette femme séduisante et mystérieuse est un personnage qui apparaît dans la littérature et dans les beaux-arts de maintes cultures à travers les époques. L'origine de la « belle dame sans merci » de John Keats remonte à la mythologie antique et est incarnée par des personnages comme Aphrodite, les Sirènes, le Sphinx, Circé, Scylla, Hélène de Troie et Clytemnestre. Nous pensons aussi au mythe de Lilith, de Salomé ou de Déléila de la bible Judéo-chrétienne et à des figures historiques comme Cléopâtre, Reine d'Égypte. Nous pouvons dire que ces différents personnages mythiques et anciens forment la base du thème répétitif, parce qu'elles partagent les trois caractéristiques fondamentales qui constituent la femme fatale : la beauté, la capacité de séduire et celle de provoquer directement ou indirectement la mort autour d'elle. Mario Praz écrit dans son œuvre *The Romantic Agony* (1951)³ que ce type de personnage a été reproduit, même dans l'antiquité, jusqu'au point de l'obsession (1951 : 189). La trace ensanglantée des femmes fatales se développe encore de nos jours. Des films récents comme *Fatal Attraction*⁴ (1988) de Adrian Lyne, *Basic Instinct* (1992) de Paul Verhoeven et *Femme Fatale* (2002) de Brian De Palma viennent immédiatement à l'esprit.

La femme fatale la plus connue demeure sans doute la première, Ève. « Tout récit, toute image jugés, dignes d'expression littéraire peuvent toujours finir par remonter à un ou des archétypes :

² (1928 : 55)

³ Mario Praz, *L'Agonie romantique* (1951)

⁴ *Liaison fatale*

Ève est présente derrière toute Femme par définition fatale [...] », écrit Régis Boyer dans le chapitre intitulé « *Archétypes* » du *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel (1988 : 152). Dans la culture occidentale la femme incarne souvent en même temps le bien et le mal. Elle est à la fois la Nature qui donne vie et qui la protège comme fait une mère, et la mort car elle représente aussi l'étendue sauvage, les catastrophes naturelles et les tempêtes. De l'autre côté, la culture occidentale, du moins dans l'esprit, est représentée par l'homme car c'est la culture qui doit apprivoiser et contrôler la nature. Cette représentation paradoxale de la femme comme étant bonne et mauvaise est évidente dans les deux grandes archétypiques maternelles que l'on trouve dans la culture occidentale : Marie et Ève. Si la vierge Marie symbolise le bien, l'innocence, la rédemption et la vie éternelle, Ève, comme femme fatale de la Bible, représente le mal, la séduction et la destruction. Elle séduit Adam, est responsable pour la Chute et condamne l'homme à la mort. Virginia M. Allen écrit dans son étude détaillée sur la femme fatale que l'origine de la femme fatale se trouve dans la moitié sinistre du concept dualiste de l'Éternel féminin, représenté par la dichotomie : Ève / Marie (2001 : vii).

Dans son œuvre, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand examine l'origine et la cause des différents symboles, images et schèmes dans notre imagination. Selon lui, la femme fatale est un symbole nyctomorphe, c'est-à-dire un symbole de la nuit, et trouve son origine dans l'image de l'eau des ténèbres. Selon Durand nous voyons l'eau noire comme une invitation à mourir parce que l'eau coulante symbolise un voyage sans retour. « L'eau qui coule est la figure de l'irrévocable » (Durand, 1992 : 104). Durand explique que l'eau est aussi perçue comme un élément féminin, néfaste et maléfique à cause de sa connotation avec le sang menstruel qui constitue l'irréversible féminité de l'eau, c'est que la liquidité est l'élément même



Nuit (1864-68) par Gustave Moreau

des menstrues (*Ibid*, 110). Cette idée de la mort, de l'eau et de la femme nous rappelle immédiatement les sirènes et les ondines. Durand lie l'élément de l'eau à la lune, parce que la lune ne régit pas seulement la marée mais aussi le cycle de menstruation. Il introduit aussi l'image de la « Mère Terrible » qui est « le modèle inconscient de toutes les sorcières, vieilles hideuses et borgnes, fées carabosses qui peuplent le folklore et l'iconographie » (*Ibid*, 113). C'est de cette conception qu'est née l'image de la femme fatale.

L'image de la femme comme représentante de la mort est si vieille que l'on l'accepte dans notre culture sans trop y réfléchir. Dans son ouvrage *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic* qui examine en détail la connexion entre la femme et la mort, l'auteur Elisabeth Bronfen constate que Freud qualifiait « la mort » et « la féminité » comme les deux énigmes et tropes les plus cohérentes dans la culture occidentale : « *Freud has termed 'death' and 'femininity' as the two most consistent enigmas and tropes in western culture* » (1992: 11). Ce couple 'femme-mort' se base souvent sur la perception culturelle que la mort et la femme sont incompréhensibles. La femme et la mort sont considérées comme l'autre absolu et elles représentent tout ce qui est contre la norme, c'est-à-dire contre le sujet masculin. L'homme voit

la femme, comme il voit la mort, comme une menace. L'assassinat de la femme est par conséquent une tentative d'éliminer et de surmonter cette menace incompréhensible (Smith, 2009 : 101). Cette idée fait penser au *Vin de l'assassin* de Charles Baudelaire où le narrateur dans son ivresse tue sa femme qui n'apprécie pas sa dépendance : « Ma femme est morte, je suis libre » (2003 : 293). Dans le poème le narrateur n'affirme pas seulement sa liberté et son indépendance de sa femme mais aussi de Dieu et du diable, c'est-à-dire de la mort.

Dans son livre, *The gender of death* (1999), Karl Guthke examine la fluctuation entre les représentations masculines, féminines et neutres de la mort à travers les siècles. Le thème bien connu de *La Jeune fille et la mort* qui dépeint la mort comme un homme qui séduit une jeune fille sans défense est apparu pour la première fois dans la Renaissance. Néanmoins, pendant la deuxième partie du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle la mort était encore représentée comme une femme. Plus tard, pendant l'esthétisme, le symbolisme et le décadentisme, la mort « féminine » était représentée comme un ange de la mort ou comme séductrice (1999 : 186).



La Femme et la Mort (1518–1520) par
Hans Baldung Grien

Ces deux personae n'étaient pas faciles à distinguer l'un de l'autre. La mort et l'amour étaient facilement confondus l'une avec l'autre car la séductrice fatale ainsi que l'ange de la mort sont tous les deux discernables à cause de leur beauté féminine et de leur attraction sexuelle, même diabolique. À cette époque la femme jouait un rôle plus actif comme dans le thème de *La Jeune fille et la mort*. La femme ne joue ni le rôle d'une messagère qui annonce seulement l'arrivée de la mort masculine, ni le rôle de victime. Elle devient, elle-même, (la cause de) la mort. Il est donc clair que la femme fatale en tant que représentante d'Ève, la mort, la nature et la femme émancipée joue un rôle distinctement négatif. Elle est le grand piège, une menace qui risque d'anéantir l'homme.

1.1.1 Femme Fatale : le terme et le stéréotype

She is older than the rocks among which she sits, like the vampire she has been dead many times, and learned all the secrets of the grave.

*The Renaissance : Studies in Art and Poetry*⁵, Walther Pater

La femme fatale est souvent présentée comme une image littéraire qui est devenue populaire vers la fin du XIX^e siècle, particulièrement dans la littérature et l'art des mouvements *fin-de-siècles* comme l'esthétisme, le décadentisme et le symbolisme. Bien qu'il y ait plusieurs définitions simples et complexes pour le terme « femme fatale », l'idée principale reste la même : la femme fatale est une personne négative. Tentatrice, vamp, sirène : elle est toujours décrite comme quelqu'un d'attirant qui incite les hommes à l'aimer, malgré leur propre désarroi, pour les conduire au danger et à la mort.

⁵ (1877 : 135)

Néanmoins, le terme même, comme Virginia M. Allen fait remarquer, n'est pas vraiment utilisé pendant cette époque. Selon Allen le terme « femme fatale » commence à apparaître dès 1900. « *The nineteenth century invented the image; the 20th century its label* » (Allen, 2001 : viii). En 1912, par exemple, Bernard Shaw utilise ce « nouveau » terme de « femme fatale » dans une lettre pour décrire une actrice dans un film qu'il avait vu (Dent, 1952: 39). Il faut mentionner que même si le terme est français, son origine est anglaise. « *It illustrates more than anything else that the profound Anglo-Saxon conviction that sexy-erotically dangerous women are usually French, and as a corollary, most French women are sexy* » (Allen, *op cit*). Quoique la phrase « femme fatale » soit utilisée fréquemment, la plupart des images auxquelles les auteurs du XX^e siècle font référence apparaissent avant 1900. L'idée de la femme fatale précède donc le terme même.

Dès le milieu du XIX^e siècle la face sombre de la dichotomie de l'Éternel féminin, c'est-à-dire l'image de la sorcière, de la femme malfaisante, est tellement intensifiée par les artistes et les écrivains qu'une nouvelle image est née, celle de la femme fatale. Dès le tournant du siècle jusqu'aux années 1950, le rôle des femmes dans la société devient plus important. Après les deux guerres mondiales les femmes se battent pour l'égalité des droits. Bernard Shaw résume cette menace sexuelle immédiate impliquée par la déclaration de l'indépendance féminine : « *Man is no longer, like Don Juan, victor in the duel of sex. Whether he has ever really been, may be doubted: at all events the enormous superiority of Woman's natural position in this matter is telling with greater and greater force* » (Lettre à Arthur Bingham Walkley 1903 reprise dans *Man and Superman*, 1930 : xii). C'est à cause de ce trouble social que l'emprise de cette image factice s'entend. Beaucoup de poètes et d'artistes ont créé des femmes fatales dans leurs œuvres

pour montrer comment ils voyaient ces femmes libres et modernes. Le terme « femme fatale » était utilisé pour créer l'image « pin-up » des femmes émancipées qui menaçaient la tradition patriarcale. Représentée comme plus érotique et plus menaçante que jamais auparavant, la femme fatale est devenue une icône érotique qui a la capacité d'anéantir les hommes. Nous pensons en particulier à la femme fatale du Film Noir américain. Cette image de la femme fatale a été tellement reproduite à partir du XX^e siècle qu'elle est devenue un stéréotype. « *Her image acquired a series of personality traits that altered and exaggerated her character from mere sin to positive and devouring evil* » (Allen, *op cit*, 13). De la dichotomie traditionnelle d'Ève/Marie apparaît donc la nouvelle image de la femme fatale.

Dans son roman *Jules et Jim* de 1953, Henri-Pierre Roché décrit une histoire qui se déroule entre 1907 et 1921. En 1962 l'adaptation filmique éponyme de François Truffaut apparaît. *L'Ambassadeur* d'André Brink est publié en 1963. Donc, pour établir un contexte littéraire et historique pour les deux romans ainsi que le film nous discuterons le développement de l'image de la femme fatale comme stéréotype et icône érotique de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1950 dans la partie suivante de ce chapitre.

1.2 La femme fatale en Europe (1900 – 1950)

Fatal women are to be found in the literatures of every period,
and are of course more numerous during times in which the springs of inspiration were troubled.
*The Romantic Agony*⁶, Mario Praz

En examinant les théories et les idées autour de la figure de la femme fatale, il semble que même les critiques littéraires, comme toutes ses victimes, soient trompés par elle. De par sa nature, c'est un personnage énigmatique et illusoire. Dans son article *Re-reading the Femme Fatale in Film Noir : an evolutionary perspective*, Deborah Walker écrit que l'idéologie patriarcale s'attend à ce que la beauté superficielle de la forme féminine soit un miroir qui ne reflète pas seulement la pureté morale de la femme elle-même, mais aussi le statut de son mari. Toutefois, Walker note que la femme a aussi des qualités nécessaires pour réduire à néant ces deux reflets. Elle pourrait être le Diable déguisé, dont la trahison sapera la virilité et l'identité essentielle de l'homme. « *The mirror no longer reflects a single discernable truth[...]Truth and knowledge are concealed and replaced by the enigma of the femme as multiplication of appearances, a multitude of faces, each of them apparently false, each progressively shattered* » (Walker, 2007 : 10). La femme fatale est à la fois ange et démon, déesse et bête – la séductrice trompeuse, la beauté qui tue. Comme archétype féminin, il semblerait que la femme fatale serve souvent pour l'homme comme bouc émissaire sur lequel il peut projeter ses peurs et son anxiété. Elle représente l'Autre qui menace la tradition patriarcale.

La fin de siècle (1890-1910) en Europe est marquée par un grand bouleversement politique, économique et social alors que les femmes se ralliaient pour l'égalité des droits. Menacé par

⁶ (1951 : 189-190)

l'idée des femmes libérées, ce débat a déclenché l'intérêt de l'homme à enquêter sur la vraie nature de la femme. La communauté scientifique se sentait obligée d'examiner les caractéristiques biologiques, physiologiques et psychologiques qui distinguent les femmes des hommes. Dans son article *Woman as Sexual Criminal : Weimar Constructions of the Criminal Femme Fatale*, Barbara Hales examine la tendance culturelle de construire la femme comme criminelle sexuelle et monstrueuse dans les années 1920 en Allemagne. Elle écrit : « *For those turn-of-the century scientists who chose to explore the nature of women, notions of the instinctual, the sexual, and the non-maternal were seen as a threat to society and were directly linked to female criminality* » (1996 :103). Dans ses recherches, le neurologue allemand P.J. Möbius a trouvé, par exemple, que le cerveau masculin est plus grand que celui de la femme. Dans son livre, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*⁷ (1903), il écrit que la femme est gouvernée par ses instincts animaux, contrairement à l'homme qui a la capacité de penser de façon analytique. Selon lui, la femme instinctuelle constitue une menace pour la société, surtout dans un temps de changement et d'incertitude. Son contemporain, Otto Weininger, croyait aussi que la femme était incapable de penser logiquement à cause de son manque d'ego. Sa grande œuvre controversée *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*⁸ de 1903 a une influence non-négligeable sur Henri-Pierre Roché qui s'intéresse beaucoup à la relation entre les femmes et les hommes⁹. Il encourage également ses amis et ses amours, dont Helen Hessel, à lire cet ouvrage. Dans cette œuvre, Weininger propose une sorte de bisexualité universelle, c'est-à-dire, aucun individu n'est absolument homme ou femme mais est composé à la fois de

⁷ *De la débilité mentale physiologique chez la femme.*

⁸ Publié en France pour la première fois en 1975 sous le titre *Sexe et caractère.*

⁹ « Le même état d'esprit naturaliste qui est évident chez Weininger est aussi à la base de l'enquête que Roché entreprend à vingt ans sur la 'Polygamie expérimentale'... La quête est la même pour Weininger et pour Roché : il s'agit d'un désir de percer le mystère de la passion amoureuse, de l'analyser et de la codifier » (Du Toit, 2005 : 155).

substances masculines et féminines. Selon Weininger l'aspect mâle est actif, conscient, moral et logique tandis que l'aspect féminin serait passif, improductif, inconscient et amoral/alogue. Pour lui, la femme est consumée dans la fonction sexuelle à la fois par l'acte, comme prostituée, et par le produit, comme mère. La femme provoque les rapports sexuels pour obtenir ce qu'elle veut, parce qu'elle peut manipuler l'homme par le biais de l'acte d'amour. « *Anders die Dirne. Wie sie selbst im Koitus zunichte werden will, so ist ihr Wirken auch sonst durchaus auf Zerstörung angelegt* » (Weininger, 1920 : 301)¹⁰. Selon Weininger l'acte sexuel devient un instrument de la destruction. À la fin Möbius et Weininger voyaient la femme comme un problème, une criminelle potentielle, équipée d'une cruauté innée, indigne de confiance et l'homme comme sa victime affaiblie.

Cependant, dans le contexte du décadentisme français nous trouvons déjà une femme fatale effrayante. À cette époque la femme était représentée comme active tandis que l'homme était plutôt passif. Le personnage de Marie qui représente à la fois une mère et une femme affectueuse a disparu et a été remplacée par la femme fatale moderne, destructrice et brutale.



Vampire (1895) par Edvard Munch

¹⁰ « Elle veut s'anéantir elle-même et anéantir ce qui l'entoure ; elle est ravageuse et destructrice. Vie physique, mort physique, toute deux si énigmatiquement liées dans le coït, ce sont là les domaines respectifs de la mère et de la courtisane » (Weininger, 1975 : 191).

Cette notion de la femme monstrueuse apparaît dans quelques poèmes du recueil de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1857), comme par exemple dans *Les Métamorphoses du Vampire*. Dans ce poème, l'homme décadent et faible est consommé par une femme fatale, représentée par l'image du vampire. Donc, la femme fatale représente « la femme moderne » qui dévore l'homme affaibli, tout comme les femmes vampiriques dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly (1874). Dans *Le Vice suprême* (1884) de Joséphin Péladan, la protagoniste féminine, Léonora d'Este, est comparé au Sphinx qui détruit les hommes par sa beauté extraordinaire ainsi que son inaccessibilité symbolisée par les énigmes qu'elle pose. Dans son étude *The Femme Fatale in French Decadence*, George Ross Ridge décrit le sentiment des écrivains décadents au sujet de la femme (1961 : 353) :

The decadent writers feel, some explicitly, many implicitly, that she is no longer woman as nature meant her to be. She incarnates destruction rather than creativity. She has lost the capacity for love, and with it her function as wife and mother. The new heroine is malevolent. Decadent men, themselves malignant, become even worse because of her. This is woman as the French decadents perceive her.

La dynamique entre la femme et l'homme se base sur une relation sadomasochiste. Cette femme est une figure sadique qui essaie délibérément de détruire l'homme. De l'autre côté, l'homme se comporte comme un masochiste qui ne fait rien pour lui échapper. Nous trouvons ce thème dans *Le Jardin des supplices* (1899) d'Octave Mirbeau où la femme fatale, Clara, une sadomasochiste nymphomane, dirige son énergie diabolique vers l'homme et l'humanité (Mirbeau, 2003 : 137) :

Chère Clara, objectai-je..., est-il donc naturel que vous recherchiez la volupté dans la pourriture et que vous meniez le troupeau de vos désirs à s'exalter aux horribles spectacles de douleur et de mort ? [...] N'est-ce point là, au contraire, une perversion de cette Nature dont vous invoquez le culte, pour excuser, peut-être, ce que vos sensualités ont de criminel et de monstrueux ? [...] — Non ! fit Clara, vivement [...] puisque l'Amour et la Mort, c'est la même chose ! [...] et puisque la pourriture, c'est l'éternelle résurrection de la Vie.

Les années 1920 présentaient encore de grands changements en Europe: La Grande Guerre, la révolution, l'industrialisation et l'apparence de la femme moderne qui travaille. « *In the age of alleged post-war decadence, 'short-stockinged females' are no longer interested in bearing children, but instead walk the streets* » (Hales, 1996 : 107). La femme moderne menaçait la vie traditionnelle et c'est ainsi que la notion de la femme comme criminelle sexuelle réapparaissait. L'image de la grande ville était aussi liée à celle de la prostituée.



Louise Brooks comme Lulu dans
La boîte de Pandore (1929)

Nous voyons cette représentation dangereuse et fatale de la femme et de la ville particulièrement dans les films de Weimar, par exemple *Die Straße* (1923) de Karl Grune, *Asphalt* (1929) de Joe May et *Die Büchse der Pandora* de G.W. Pabst (1929). Le dernier est une version filmique basée sur les deux pièces de Frank Wedekind : *Erdgeist* (1895) et *Die Büchse der Pandora* (1904). Le personnage de Lulu, incarné par Louise Brooks dans le film de Pabst, est une femme fatale et une femme nature qui est complètement libre. Le critique Ritter a décrit

le personnage de Lulu de la manière suivante : « *[Der] Sexualbetrieb, den [Lulu] verkörpert, ist dämonisch. Sie ist die Urgestalt des Weibes. Selbst triebhaft, entzündeten sich die Triebe aller an*

ihr. Alle begehren sie und gehen an ihr elend zugrunde »¹¹ (Ritter, cité dans Hales, 1996 : 116).

Ce film de Pabst est reçu avec enthousiasme en 1929 et montre la tendance en Allemagne de présenter la femme moderne et sexuelle comme une criminelle.

1.2.1 La femme fatale dans le Film Noir américain (1940 – 1950)

« Film noir, like the femme fatale, is an elusive phenomenon:
a projection of desire, always just out of reach »

*Film Noir: from Berlin to Sin City*¹², Mark Bould

Nous ne pouvons examiner le stéréotype de la femme fatale sans regarder l'influence du Film Noir américain. La femme fatale du XX^e siècle, qui a aujourd'hui encore un pouvoir idéologique, est devenue une icône érotique grâce à ce genre de film. « *The 'femme fatale' can be usefully redefined as sharing identity with the femme moderne who haunted nineteenth-century texts and then resurfaced as the 'vamp' in silent film before the flourishing of film noir in the 1940s* » (Grossman, 2009 : 95). Le genre du Film Noir classique qui connaît son apogée pendant les années 1940 et 1950 était influencé par l'existentialisme français, le néoréalisme italien et en particulier par l'expressionnisme allemand, comme dans les films de Weimar que nous avons évoqués ci-dessus (Kerr, 1986 : 221). Pendant les années 1930 beaucoup de cinéastes allemands ont émigré aux États-Unis pour fuir la montée du nazisme. Dans son ouvrage, *Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir*, Andrew Dickos écrit : « *We casually associate the chiaroscuro and melodrama of the work of the German émigré filmmakers of the*

¹¹ La sexualité incarnée par Lulu est diabolique. Elle est l'Éternel féminin qui allume les instincts de chaque personne autour d'elle. Tout le monde la désire et périt à cause d'elle.

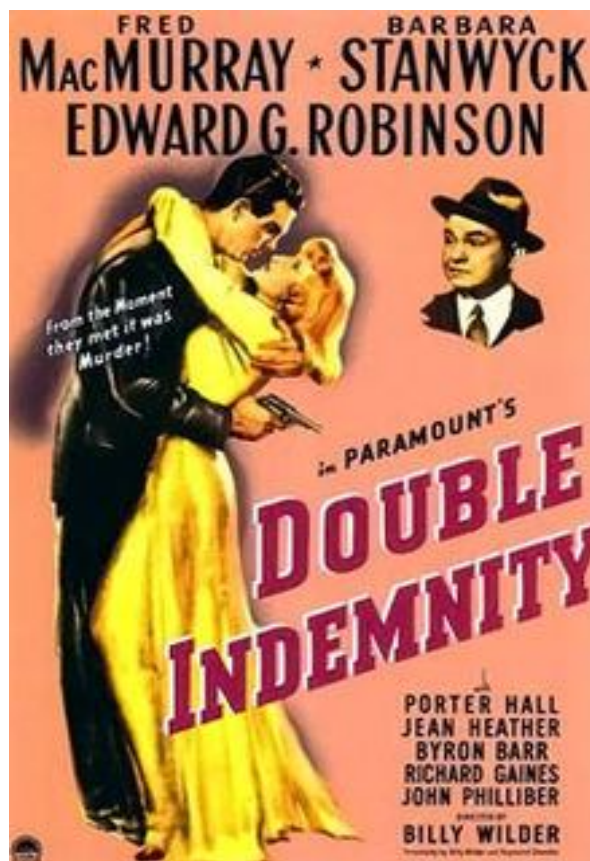
¹² (2005 : 13)

forties studio noirs with their backgrounds and youthful inspirations in Wilhelmine and Weimar Germany » (2002 : 9).

Les films tels que *Double Indemnity*¹³ (1944) de Billy Wilder, *The Postman Always Rings Twice*¹⁴ (1946) de Tay Garnett et plus tard *Touch of Evil*¹⁵ d'Orson Welles (1958) et *Vertigo*¹⁶ (1958) d'Alfred Hitchcock, pour n'en citer que quelques-uns, nous présentent tous avec une femme fatale séduisante, mortelle et érotique. L'image de la femme comme criminelle sexuelle que nous avons vue dans les films de Weimar est intensifiée par les films noirs américains. Dans son article *The Lethal Femme Fatale in the Noir Tradition*, publié dans *Journal of Film and Video*, Jack Boozer décrit la femme fatale du Film Noir de la façon suivante

(1999/2000 : 21) :

Ambitious women evoke a certain paranoia that is readily apparent in the metaphorical plots of classic films noir, where they are made to appear beautiful but also treacherous, criminally depraved and castrating in their desires [...] But these sirens of classic noir, it must be remembered, use their sexuality as a means to an end.



Double Indemnity, Billy Wilder (1944)

¹³ Assurance sur la mort

¹⁴ Le facteur sonne toujours deux fois

¹⁵ La Soif du mal

¹⁶ Sueurs froides

Il est clair que la présence de la femme fatale dans le Film Noir a aussi son origine dans la notion que la femme moderne et indépendante pose une menace à la société patriarcale. « *It is now a commonplace to regard film noir during the peak years of its production as a pessimistic cinematic response to volatile social and economic conditions of the decade immediately following World War II* » (Sobchack, 1998 : 130). Comme dans la littérature européenne de fin de siècle et les films de Weimar des années 1920, il semble que la femme fatale du Film Noir soit encore une projection de la peur et de l'insécurité masculine à l'époque. Alors, la présence de la femme fatale dans les films noirs est de nouveau liée à une situation d'incertitude.



Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg, *À bout de souffle* (1960)



Jeanne Moreau, *Ascenseur pour l'échafaud* (1958)

Après la Deuxième Guerre Mondiale, beaucoup de films américains sont aussi sortis en France. En 1946 le critique de film Nino Frank a donné le nom Film Noir à ce type de films (Dickos, 2002 : 53). Donc, la tradition du Film Noir américain revient en Europe. Néanmoins, il est sorti aussi quelques films noirs en France pendant les années 1940 et 1950, tels que *Quai des Orfèvres* (1947), *Le Salaire de la peur* (1953) and *Les Diaboliques* (1955), tous réalisés par Henri-Georges Clouzot, ainsi que *Casque d'or* (1952) et *Touchez pas au grisbi* (1954) de Jacques Becker et *Ascenseur pour l'échafaud*

(1958) de Louis Malle. Le Film Noir a aussi inspiré la Nouvelle Vague, un mouvement cinématographique qui apparaît en France vers la fin des années 1950. *À bout de souffle*, un film emblématique de la « Nouvelle Vague », est réalisé en 1960 par Jean-Luc Godard et coécrit par François Truffaut, un des jeunes cinéastes de ce mouvement. Cette même année Truffaut réalise aussi le film *Tirez sur le pianiste*. Ce film est une adaptation filmique du roman noir *Down There* (1956) de l'Américain David Goodis et est considéré comme un film noir français. Nous discuterons plus tard de l'importance de la version filmique de *Jules et Jim* et particulièrement du rôle de l'actrice Jeanne Moreau qui joue Catherine (Kathe dans le roman), par rapport à l'image de la femme fatale.

1.2.2 La femme fatale – une femme individualiste

Il semble que la plupart des études sur la femme fatale se concentrent sur son rôle dans le genre du Film Noir et que ce thème soit particulièrement répandu dans la critique féministe du cinéma. Dans son livre *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Mary Ann Doane écrit : « *She is not the subject of feminism but a symptom of male fears about feminism* » (1991 : 2-3). Selon Doane, la femme fatale du Film Noir, comme incarnation du mal, est punie ou tuée dans une tentative de réaffirmer le contrôle masculin du protagoniste masculin menacé. Cette conception du rôle de la femme fatale est très populaire chez les critiques littéraires et cinématographiques. Cependant, Elizabeth Bronfen nous présente avec un nouveau point de vue dans son article *Femme Fatale – Negotiations of Tragic Desire*. Elle propose que nous reconnaissons la femme fatale comme thème à part et non comme simple symptôme de l'angoisse masculine (2004 : 114) :

[T]he problem with reading the femme fatale as a stereotype of feminine evil, as a symptom of male anxiety, or as a catchphrase for the danger of sexual difference is that it treats this tragic feminine heroine as an encoded figure who exists only as the phantasmic emanation of others, who is acted upon and, when necessary, extinguished, rather than treating her as a separate subject who has agency and is responsible for her decisions.

Selon Bronfen, il faut comprendre la femme fatale comme un personnage indépendant doté d'une sensibilité tragique, c'est-à-dire, la capacité d'accepter la responsabilité de son propre destin tragique. Pour démontrer sa théorie, elle examine la femme fatale Phyllis Dietrichson, dans *Double Indemnity* de Wilder : un prototype du Film Noir. Bronfen croit que, en choisissant toujours la destruction, la femme fatale attire l'attention sur le ton tragique du film. Elle note aussi que le choix de la femme fatale de mourir transforme son destin inévitable : en décidant de

mourir la femme fatale n'est plus une victime de son destin, mais réaffirme sa liberté et sa capacité d'être responsable. (2004 : 111) :

For a discussion of the tragic sensibility embodied by the femme fatale, this formulation is particularly fruitful, for she consciously introduces a lethal factor into the question of choice, and, in so doing, undertakes an ethical act that allows her to choose death as a way of choosing real freedom by turning the inevitability of her fate into her responsibility.

Dans cette étude nous examinerons le rôle de la femme fatale comme femme individuelle dans les deux romans et comment elle creuse son influence sur les protagonistes masculins.

1.3 La femme fatale dans la littérature sud-africaine de langue afrikaans (1900 – 1950)

Contrairement à la littérature française ou bien européenne, le personnage de la femme fatale n'apparaît que très rarement, quasiment pas du tout, dans la littérature de langue afrikaans. Pour comprendre cette absence d'une image tellement universelle, il faut garder à l'esprit le contexte historique de l'Afrique du Sud pendant cette époque. Tandis que toute l'Europe subit les conséquences néfastes des deux guerres mondiales et qu'elle est confrontée par le mouvement de la libération des femmes, l'Afrique du Sud se concentre plutôt sur sa propre libération de la Grande-Bretagne.

Au tournant du siècle l'Afrique du Sud avait déjà vu deux guerres d'indépendance entre les Républiques Boers et la Bretagne : la Première Guerre anglo-boer (1880 - 1881) et la Deuxième Guerre anglo-boer (1899 - 1902). Après leur défaite contre le pouvoir colonial, la littérature afrikaans est devenue un terrain où les Afrikaners pouvaient lutter contre la domination culturelle

des Anglais. Si le premier mouvement linguistique d'afrikaans (*Eerste Afrikaanse Taalbeweging*) du XIX^e siècle voulait apprendre à la nation à lire et à écrire en afrikaans, le deuxième mouvement linguistique (*Tweede Afrikaanse Taalbeweging*) se concentre surtout sur la promotion de l'afrikaans comme une partie essentielle de l'identité nationale de l'Afrikaner. « *In hierdie opsig is daar dus 'n duidelike verband tussen die letterkunde en die Tweede Taalbeweging en hang heelparty produkte in die eerste ongeveer vyftien jaar van die twintigste eeu dan ook direk saam met die taalstryd en die geskiedenis van die Afrikaners* »¹⁷ (Kannemeyer, 2005 : 72). Après la fondation de l'Union d'Afrique du Sud en 1910 le nationalisme afrikaans connaît un essor. La période entre 1903 et 1948 est marquée par l'ascension des Afrikaners.

Après les deux guerres d'indépendance, les écrivains afrikaans se consacrent à la lutte pour l'indépendance de l'Afrikaner et la reconnaissance de l'afrikaans comme langue officielle. La plupart des thèmes restent très traditionnels. La guerre, l'idée du « *Vaderland* »¹⁸, la nature, la vie simple de la campagne et les problèmes sociaux sont les thèmes centraux dans la littérature afrikaans. Les écrivains ne prennent pas de risque thématique dans leurs œuvres de peur d'être considérés comme traîtres à la (bonne) cause nationale. L'écrivain D.J. Opperman écrit le suivant sur les poètes d'avant 1920 (Van Coller, 1999 : 55)¹⁹:

¹⁷À cet égard, il y a un rapport définitif entre la littérature et le deuxième mouvement linguistique. En outre, les œuvres des premiers quinze ans du XX^e siècle sont aussi directement liées à la lutte au sujet de la langue afrikaans ainsi que l'histoire des *Afrikaners*.

¹⁸ La patrie.

¹⁹En général c'est le cas dans la littérature de la langue afrikaans jusqu'aux années 1920 : C'est une littérature qui sert uniquement le but d'une nation qui lutte pour son indépendance et ses droits. Les écrivains afrikaans de cette époque étaient tellement conscients du mal qu'ils n'ont pas osé accepter leur propre liberté créative. Ils avaient peur que leurs œuvres seraient considérées comme une trahison personnelle contre leur religion ou contre le but national.

Oor die algemeen is dit die geval in die Afrikaanse letterkunde tot ongeveer die twintigerjare: dit is letterkunde in diens van 'n volk wat stry om nasionale erkenning en regte. Hierdie Afrikaanse kunstenaars is so bewus van die bose dat hulle nie die volle kunstenaarskap durf aanvaar het nie, want dit sou dikwels nasionale, persoonlike en religieuse verraad beteken.

À la fin des années 1920 nous remarquons une nouvelle tendance plus individualiste et cosmopolite dans la littérature afrikaans. La croissance économique qui suit la Première Guerre Mondiale déclenche l'urbanisation en Afrique du Sud. La solitude de l'homme pauvre dans la grande ville, affronté par les masses, est accentuée. Nous trouvons aussi l'idée de l'ennui et de la lassitude ou bien du *spleen* baudelairien dans les œuvres poétiques de N.P. van Wyk Louw et d'Uys Krige des années 1930 (Dekker, 1972 : 77). À partir des années 1930, c'est particulièrement dans la poésie que cette indépendance thématique récemment trouvée est accentuée dans les œuvres des jeunes écrivains. Les thèmes de la guerre, du « *Vaderland* » et des problèmes sociaux sont remplacés pour la plupart par une notion plus subjective. La religion chrétienne est interrogée et l'amour et l'érotisme commencent à jouer un rôle plus important (Kannemeyer, 1978 : 94). Les années 1930 sont surtout une période de maturation de la littérature afrikaans où l'individu est accentué (Kannemeyer, 2005 : 126).

Or, nous remarquons un grand manque du thème de la femme fatale dans la littérature de langue afrikaans. Comme personnage littéraire, la femme fatale est tellement populaire en Europe à la fin du XIX^e siècle, surtout dans l'esthétisme, le décadentisme et le symbolisme, qu'elle devient un stéréotype. La peur masculine des femmes indépendantes et libres qui est apparue pendant ce temps-là a instigué cette utilisation obsessionnelle de l'image de la femme fatale. Néanmoins, la même situation explosive concernant les femmes émancipées n'existe pas en Afrique du Sud à cette époque. Tandis que l'Europe est préoccupée par le problème de femmes libérées, les écrivains afrikaans s'intéressent plutôt à l'individualisation et au raffinement de l'œuvre littéraire

dans leur langue maternelle. Donc, au contraire de l'Europe, il y a une rareté du personnage de la femme fatale dans la littérature de langue afrikaans en Afrique du Sud.

Bien qu'il semble que le décadentisme européen corresponde à une période de croissance nationaliste en Afrique du Sud, il y a aussi un esprit décadent semblable à celui de l'Europe. Dans sa dissertation *Volkskuns en « fin de siècle »: Perspektiewe op parallelle tendense in die Vlaamse en Afrikaanse prosa*, Henriette Roos examine la tendance du décadentisme en Afrique du Sud. Selon elle, le décadentisme est toujours présent vers la fin d'un siècle (1992 : 41)²⁰ :

'n Kulturele bewussyn - en daarom ook 'n letterkunde deurspek met motiewe - van ondergang en verval, is dus klaarblyklik nie uniek aan net die einde van die negentiende eeu in Europa nie. Die fin-de-siècle-mentaliteit word deur skrywers en lesers in verskillende eras en areas ervaar en gekommunikeer.

Le décadentisme n'est pas un mouvement important et/ou cohérent en Afrique du Sud, mais nous pouvons encore dire qu'il existe un même esprit décadent de fin-de-siècle en Afrique du Sud qu'en Europe.

Quoique le personnage de la femme fatale n'apparaisse pas comme un thème établi dans la littérature de langue afrikaans, nous trouvons un exemple de cette dame sans merci dans le conte folklorique bien connu de la sorcière de vallée de la rivière Hex²¹. Le poème, « *Die Heks van Hexrivier* »²² de S.J. Pretorius, raconte cette histoire d'une femme fatale et sa fin tragique. Selon la légende il était une fois une très jolie jeune femme d'origine huguenote française qui

²⁰ La conscience culturelle – et donc la littérature pleine de motifs de décadence et de destruction, ne sont pas uniques de la fin du XIX^e siècle en Europe. Cette mentalité « fin-de-siècle » est transmise par les écrivains et les lecteurs à travers les âges et les différentes régions.

²¹ Le mot 'hex' est une variation du mot afrikaans « heks » qui signifie « sorcière » en français.

²² La sorcière de la rivière Hex.

s'appelait Eliza Meiring. Elle habitait dans la *Hexriviervallei*²³ et était la plus belle femme de la région. Malheureusement, Eliza était aussi très vaniteuse et fière. Elle croyait que seulement le plus beau, le plus riche et le plus courageux des hommes pouvait l'épouser. Tout le monde l'appelait « La Belle Enchanteresse », parce que tous les jeunes hommes voulaient gagner sa main. Un jour, elle a fait la rencontre d'un jeune homme qui s'appelait Frans et qui était tout ce qu'elle cherchait dans un homme. Néanmoins, pour tester si Frans l'aimait vraiment, Eliza lui a posé le défi impossible : d'aller chercher une disa²⁴ rouge poussant au sommet de *Matroosberg*²⁵. Frans a accepté la tâche et a commencé son ascension dangereuse. Il a trouvé la fleur rare, mais comme il était sur le point de la cueillir, il a perdu l'équilibre et est tombé à sa mort avec la disa rouge dans sa main. Selon cette légende, Eliza était tellement dévastée par la mort de Frans qu'elle est devenue folle. Pendant des années ses parents la gardaient dans sa chambre, mais une nuit elle s'est échappée et a fait aussi l'ascension de montagne vers l'endroit où Frans est mort. Lorsqu'elle a vu la tige cassée, elle a lâché sa prise et est tombée à sa mort. Or, après sa chute fatale, Eliza ne trouvait pas la paix. Selon la légende, on peut la voir pendant les nuits de pleine lune dans sa robe blanche au sommet de la montagne – la sorcière de la rivière Hex. Bien qu'Eliza meure aussi tragiquement à la fin de cette histoire, elle provoque tout de même la mort de l'homme qui l'aime. Elle est ainsi une femme fatale qui nous rappelle les sirènes ou les sorcières qui enchantent les hommes rien que pour les tuer.

Le personnage de la femme fatale est aussi trouvé parfois dans quelques genres du décadentisme et du roman gothique au début du XX^e siècle en Afrique du Sud. Tandis que les Décadents

²³ La vallée de la sorcière.

²⁴ Type d'orchidée sud-africaine.

²⁵ La montagne du matelot.

européens essayent de représenter l'existence bohème de la grande ville, l'écrivain afrikaans, Eugène Marais, décrit souvent la nature comme une force qui est en même temps maléfique et merveilleuse. Dans ses œuvres il y a une esthétisation de la mort et la douleur, semblable au décadentisme français (Drees, Stronks & Marais, 2000). Nous trouvons la femme fatale dans ses œuvres comme *Modjadje*, *Die pas van Santary* et *Die man met die mantel*. Inspiré par J.K. Huysmans, Edgar Allen Poe, Oscar Wilde et le Marquis de Sade, les œuvres de C. Louis Leipoldt comme *Die donker huis* (1931) et *Die dwergvroutjie* (1937) reflètent aussi des thèmes décadents comme les caprices sexuels, le sadomasochisme ainsi que la présence de la femme fatale. *Scorpio* (1935), la nouvelle gothique d'I.D. du Plessis nous présente avec une femme attirante et mystérieuse qui tue les hommes avec un baiser fatal. Ces exemples de femmes fatales ne sont pas des personnages développés et compliqués comme les exemples européens. Sauf les exemples mentionnés, il n'existe pas de personnage de femme fatale dans la littérature afrikaans. Cette absence de la femme fatale dans la littérature afrikaans entre 1900 et 1950 met l'accent sur l'apparence du personnage de Nicolette dans *L'Ambassadeur* de Brink et nous contraint d'inspecter attentivement cette œuvre.

1.4 Introduction aux livres

1.4.1 *Jules et Jim*

Né à Paris en 1879, Henri-Pierre Roché a 74 ans à la publication de son premier roman *Jules et Jim* en 1953. Dans cette œuvre d'inspiration autobiographique, il raconte l'histoire de son amitié avec l'écrivain allemand Franz Hessel et de sa relation amoureuse avec la femme de Hessel, Helen née Grund. En fait, Roché commence déjà en 1943 à écrire ce roman, en hommage à Hessel qui est décédé en 1941. À l'époque, il se trouvait à l'École de Beauvallon à Dieulefit dans la Drôme. Bien que le roman raconte des événements décrits par Roché dans ses carnets, écrits entre 1920 et 1921, il ne peut les consulter quand il commence ce roman. Tous ses documents étaient à Paris dans une maison réquisitionnée par les Allemands. Néanmoins, Roché écrit le roman *Jules et Jim* de mémoire sans problème. Il dit dans son carnet, le 6 et le 13 août 1943 : « j'écris passionnément, je travaille très fort à Jules et Jim, c'est passionnant, c'est un dur et doux effort, cela coule aisément, comme du sang d'une bonne coupure » (Reliquet, 2003 : 12). Le roman est ainsi une vraie représentation de la réalité : « Tout, dans le roman, sauf la fin, correspond exactement à la réalité » (Hessel, 1991 : IX). Malgré un succès critique et l'obtention du prix Claire-Bellon le 16 avril, le roman passe presque inaperçu. Roché est décédé en 1959, trois ans avant que l'adaptation cinématographique de François Truffaut, *Jules et Jim*, ne soit réalisée en 1962. C'est surtout le film de Truffaut qui a fait connaître et aimer ce roman à un très grand public. Pourtant, il faut faire une distinction entre la version filmique de Truffaut et le roman *Jules et Jim* de Roché.

1.4.1.1 Contexte et Inspiration

Au début de leur relation Roché propose à Helen, Franz et Bobann, la sœur d'Helen, qu'ils tiennent tous les quatre un journal intime. « Idée d'écrire en roman notre histoire à nous 4 : H. F. B. et moi en quadruple Tagebuch » (Roché, 1990 : 66). Par le biais de cette expérience Roché voulait réaliser la remémoration des mêmes événements par tous les participants. Hessel tient pendant un certain temps son journal et nous ne savons pas si Bobann accepte la proposition (Du Toit, 2005 : 203). Pourtant, Roché est déterminé à créer une histoire d'amour à deux avec Helen – vue parallèlement des deux côtés. À la fin de *Jules et Jim*, il annonce que : « Le Journal intime de Kathe a été retrouvé et paraîtra peut-être un jour » (1953 : 242). En 1920 le roman *Pariser Romanze – Papiere eines Verschollenen*²⁶ de Franz Hessel est publié. Ce roman est construit comme une lettre. Un narrateur inconnu (Hessel) écrit à son ami Claude (Henri-Pierre Roché) pendant la Grande Guerre évoquant ses souvenirs de leur temps ensemble à Paris. Il lui écrit aussi de Lotte, une jeune femme avec laquelle il redécouvre Paris et qui change sa vie. Or, à la fin du roman Lotte le quitte. Ce personnage de Lotte est également inspiré d'Helen Hessel.

Quoique Roché veuille déjà faire un livre sur la passion hors-commun qui les unit au moment de leur amour, pendant les années 1920, le roman *Jules et Jim* est seulement publié presque trente ans plus tard. L'histoire du roman se décompose, ainsi, en deux temps. Nous sommes présentés avec une histoire d'amour qui brouille les frontières de la réalité et la fiction, le présent et le passé. Au début du *Journal d'Helen. 1920-1921*, qui apparaît en 1991 (et qui contient le journal d'Helen Hessel) nous trouvons une lettre dans laquelle elle parle du roman *Jules et Jim* ainsi que

²⁶ *Romance parisienne : les papiers d'un disparu*

de l'adaptation cinématographique de François Truffaut de 1962 (Lettre du 14.IX.1964, adressée à W.A. Strauss dans *Journal d'Helen. 1920-1921*, 1991 : XII) :

J'étais cette jeune fille qui a sauté dans la Seine par dépit, qui a manqué le rendez-vous, qui a épousé son cher Jules si généreux et qui a passé par des extases et les désastres d'un amour éperdu et perdu. Oui, elle a même tiré sur son Jim. Tout cela est vrai et vécu et même le pyjama blanc – que je l'avoue – n'est pas inventé... Voilà. Pour moi, cette expérience est à la fois rassurante : j'ai vécu, et un peu *uncanny*²⁷ : je suis morte et je vis encore.

En 1990, *Carnets. Les années Jules et Jim. Premier partie 1920-1921* est publié. C'est la partie du journal d'Henri-Pierre Roché qui raconte les événements du roman. Avec le *Journal d'Helen. 1920-1921*, ces deux livres, édités par André Dimanche, sont l'évidence de cette histoire d'amour et rendent les personnages du roman réels. Avec *Jules et Jim*, Roché nous présente avec un roman unique. L'histoire autobiographique n'est pas née d'une expérience singulière. C'est une histoire à trois créée par les perspectives différentes de Roché, Helen et Franz qui créent, en fin de compte, le contexte réel du roman et ce sont ces perspectives individuelles qui rendent les personnages du roman tangibles. Donc, la réalité avait inspiré le roman ainsi que la curiosité d'Henri-Pierre Roché d'examiner les limites par rapport à la liberté sexuelle dans le contexte des années 1920 en Europe.

1.4.1.2 Intrigue et Structure

Le roman se divise en trois parties et est axé sur la relation entre les trois personnages principaux : Jim, Jules et Kathe. La première, intitulée « Jules et Jim », constitue un tiers du roman et raconte l'amitié exceptionnelle de Roché et de Franz Hessel, respectivement représentés par les personnages de Jim et de Jules dans le roman. Dans cette partie nous

²⁷ *Uncanny* : troublante.

apprenons leurs aventures et surtout leurs expériences avec les femmes, qui sont souvent aussi partagées par les deux amis. Dans le roman nous rencontrons Gertrude, Lucie, Magda et Odile. À la fin de cette partie les deux amis voyagent en Grèce où ils voient une photo d'une statue d'une déesse avec un sourire archaïque auquel ils s'intéressent et décident d'aller à l'île où elle se trouve pour voir eux-mêmes ce sourire inoubliable. Ils sont immédiatement enchantés par la statue de la déesse et son sourire quand ils la voient. « Elle dépassait encore leur espérance. Ils tournèrent longuement autour d'elle, en silence. Son sourire planait là, puissant, juvénile, assoiffé de baisers, et de sang peut-être » (Roché, 1953 : 76). C'est un moment décisif dans le roman. Jules et Jim se demandent ce qu'ils feraient s'ils devaient rencontrer ce sourire un jour ? La réponse : « – Ils le suivraient » (*Ibid*, 76). Cette décision introduit la femme qui va changer leur vie et le sujet de la deuxième partie du roman : « Kathe ».



Helen Hessel

Le roman reste fidèle à la réalité. Après le voyage en Grèce en 1911, Franz Hessel a retrouvé le « sourire archaïque » célèbre sur le visage d'Helen Grund en automne 1912 à Paris au Café du Dôme. « Le sourire archaïque, innocent et cruel, revenait de lui-même se poser sur la bouche de Kathe dès que sa face se détendait : il lui était naturel, il l'exprimait tout » (*Ibid*, 83). Helen a fait une forte impression sur Hessel. Née en 1886 à Berlin, la jeune Allemande était venue à Paris pour travailler dans l'atelier de

Maurice Denis. « Elle a une liberté d'un genre nouveau. Les peintres de toutes les nationalités au Café du Dôme s'intéressent à elle, veulent faire son portrait [...] Tous l'aimaient. Où qu'elle soit, elle était le centre de l'attention » (Franz Hessel dans *Journal d'Helen. 1920-1921*. 1991 : IX-X). Cette fois, contrairement à leur habitude de partager les femmes aimées, Hessel avait prié Roché de lui laisser Helen : « Pierre, pas Helen, je vous prie, pas celle-là » (*Ibid*, X). Roché inclut cette phrase dans le roman : « Mais... (il regarde Jim en face et articula bas et lentement)...pas celle-là n'est-ce pas, Jim ? – Pas celle-là, Jules, répondit Jim » (Roché, *op cit*, 82). Au début de l'été de 1913, Franz et Helen se marient à Berlin. Après leur voyage de noces, ils s'installent à Paris.

Le soir du 15 juillet se déroule un événement qui jouerait un rôle important dans le roman. Après un dîner à trois avec Roché, Helen saute dans l'écluse de la Monnaie. Roché souligne cet événement dans le chapitre « Le Saut dans la Seine ». Il nous donne une idée claire des émotions de Jim, qui semble être très impressionné par cet acte de folie de Kathe. « [...] il envoyait en pensée un baiser invisible à Kathe [...] Un éclair d'admiration jaillit en lui » (1953 : 86). Dans ce chapitre, Roché nous montre aussi la conséquence du plongeon dans la relation de Jules et Kathe. Pendant la promenade au bord de la Seine, Jules exclut Kathe de la conversation en se mettant à parler à Jim de faits littéraires qui n'intéressaient pas Kathe. Nous pouvons voir son plongeon dans la Seine comme un acte de vengeance, sa victoire sur Jules. « Le lendemain il trouva Jules pâle, silencieux, moins sûr de lui, et plus beau. Kathe était comme un jeune général modeste après sa campagne d'Italie. Ils ne parlèrent pas du plongeon » (*Ibid*, 87). Nous examinerons plus tard comment et pourquoi Kathe établit une position de puissance avec son saut imprévisible dans la Seine et l'effet que cela a sur son rôle comme femme fatale dans le roman.

Après une séparation pendant la Première Guerre Mondiale, Roché ne voit pas Franz et Helen Hessel jusqu'en 1920 quand il se rend en Allemagne. Dans le roman Roché raconte d'une promenade nocturne, que lui et Helen font ensemble et pendant laquelle elle lui dit que sa relation amoureuse avec Franz est finie. Pendant cette promenade ils découvrent le désir qu'ils ont l'un de l'autre. Ils ne cachent pas leur nouvelle relation à Franz qui l'accepte. « Jules ne rappela pas à Jim son : 'Pas celle-là, Jim !' Il leur donnait sa bénédiction » (*Ibid*, 107). Dans les chapitres suivants de la deuxième partie nous voyons comment la relation entre Jules, Kathe et Jim se développe. Il y a des moments où Roché décrit leur vie ensemble comme des vacances (*Ibid*, 103) parce qu'ils sont tous les trois tellement heureux. Néanmoins, Kathe devient de plus en plus imprévisible, irresponsable et violente au fur et à mesure que l'histoire se déroule. Dans le sixième chapitre, elle s'amuse à faire une danse sur les rails devant une locomotive. À la fin de la deuxième partie du roman la relation entre Kathe et Jim fluctue. Chaque fois que Kathe soupçonne que Jim est infidèle, elle le trompe aussi, ou comme elle dit « faire l'irréparable » (*Ibid*, 136). Pour Kathe, il est important de conserver toujours le contrepois dans la relation amoureuse. Elle croit qu'il est bon de « [...] liquider la situation à sa façon et repartir à zéro [...] » (*Ibid*, 111). Cela devient un jeu dangereux pour les deux.

Dans la dernière partie du roman, intitulée de façon appropriée, Roché montre comment la relation intense de Kathe et Jim mène « Jusqu'au bout ». Quand Kathe croit que Jim l'a trompée, elle continue à faire « l'irréparable » « pour faire contrepois et pour rétablir l'équilibre » (*Ibid*, 177). Après la rupture du premier chapitre de la troisième partie, leur amour connaît encore « les dernières grandes vacances » dans les chapitres trois et quatre. Cependant, il y a des « Craquements » dans le chapitre sept et des « Déchirements » dans le chapitre huit, qui

mènent à une crise de violence de Kathe pendant laquelle elle s'attaque à Jim et le menace : « Tu vas mourir, Jim. Donne-moi ton revolver. Je vais te tuer, Jim » (*Ibid*, 232). À la fin du roman, qui n'est pas liée à la réalité, Kathe finit par noyer Jim et elle-même dans la Seine dans un accident planifié d'auto. Son adieu à Jules est simplement : « Regarde-nous bien, Jules! » (*Ibid*, 237). À la fin, il ne reste que Jules pour réfléchir à ce qui s'est passé. Il semble calme et soulagé. « Tout ce qui s'est passé, se disait-il, entre les deux plongeurs dans la Seine. Le premier, pour m'avertir...et pour séduire Jim. Le second, pour nous punir, et pour tourner la page » (*Ibid*, 241).

Il est évident que le personnage de Kathe comporte un certain fatalisme qui la mène jusqu'à la fin. Dans les chapitres suivants nous examinerons comment ce personnage s'établit comme une femme fatale et dans quel but.

1.4.2 *Die Ambassadeur*

Publié en 1963, le roman d'André P. Brink, *Die Ambassadeur* (*L'Ambassadeur* en français) est le résultat de son premier séjour à Paris de 1959 à 1961 et fait partie de la première vague de littérature produite par les *Sestigers*²⁸ en Afrique du Sud. Le roman raconte l'histoire de la relation entre Paul van Heerden (l'ambassadeur quinquagénaire du titre), Stephen Keyter (le troisième secrétaire de l'ambassade) et Nicolette Alford (une jeune fille sud-africaine devenue parisienne aux mœurs très libres) qui va changer complètement la vie de tous les deux hommes. Avec *l'Ambassadeur*, Brink nous confronte avec une interrogation sur le sens de la liberté. Dans

²⁸ Hommes des années 1960. Le nom du groupe est dérivé de leur magazine littéraire, *Sestiger* dont Brink était le rédacteur depuis la troisième publication.

sa chronique des lettres afrikaans *Spitsberaad*, Rob Antonissen décrit ce sentiment efficacement :
 « *Anderkant die menslikheid wat walg, laat Die Ambassadeur 'n moegheid, 'n leegte en 'n stilte in jou oorbly, wat gesuiwerheid blyk te wees* »²⁹ (Antonissen, 1966 : 93).

1.4.2.1 Contexte et Inspiration

Né en 1935 à Vrede à l'ancien l'État libre d'Orange, Brink a grandi dans de petits villages différents de la campagne sud-africaine dans un environnement très afrikaans et traditionnel. De 1953 à 1959 il effectue la première partie de ses études supérieures à l'université de Potchefstroom où il obtient sa maîtrise d'anglais et d'afrikaans. En octobre 1959, il se marie avec Estelle Naudé après quoi ils vont à Paris où Brink poursuit ses études en littérature comparée à la Sorbonne jusqu'en juin 1960. C'est ce séjour dans la capitale française qui influencerait l'auteur et son travail littéraire dans les années à venir.

Quand l'écrivain Abraham de Vries lui demande en 1972 pourquoi il y a une si grande différence entre ses œuvres antérieures et ses œuvres contemporaines telles que *Labola vir die Lewe* (1962) et *Die Ambassadeur* (1963), Brink répond que c'est grâce à son séjour à Paris. Selon Brink c'est à Paris qu'il a découvert son identité individuelle et où il est devenu un vrai écrivain. Pendant cette conversation avec De Vries, il admet qu'il y renaît dans un sens : « *Parys het tussen in gekom, en in Parys het ek eintlik mens geword* »³⁰ (De Vries, 1972 : 4). Quand Brink est arrivé à

²⁹ Au-delà de l'humanité qui dégoûte, L'Ambassadeur vous laisse avec une fatigue, un vide et un calme qui semblent être la pureté.

³⁰ C'est Paris qui s'est interposé est c'est à Paris où je suis devenu humain.

Paris, il n'était qu'un jeune étudiant naïf. La vie cosmopolite était très différente du monde prudent sud-africain de l'époque (Brink, 1986 : 11-12) :

Ce premier séjour à Paris fut pour moi, et de bien des façons, un véritable traumatisme. Après plus de vingt années passées dans le milieu fermé et confortable des valeurs, des attitudes et des croyances afrikaners, la soudaine rencontre de tous les courants de pensée et des expériences de l'Europe fut un véritable choc culturel, et il m'a fallu plusieurs années pour m'en remettre.

Étranger à Paris, Brink en homme solitaire, éprouve l'existentialisme de Sartre et de Camus avant de lire leurs philosophies (De Vries, 1972 : 4)³¹ :

Praat van 'geworpenheid in 'n situasie', van 'vreemdelingskap', van 'angs'...dis wat ek daar gelewe het. Jy kan maar sê ek het in die eksistensialisme gaan sit soos ander mense in botter. Ek het in my dagboeke daardie dae blaai volgeskryf wat ek maande of jare later soms amper woordeliks in Camus ontdek het. So iets hang in die lug, dis 'n soort atmosfeerbeseedeling.

Brink décrit son séjour à Paris dans son journal de route, *Pot-Pourri : Sketse uit Parys*, publié en 1962. Il commence sa collection des aperçus avec le suivant : « *Parys is nie 'n stad nie. Parys is 'n manier van lewe en 'n manier van reageer op die lewe – in vryheid, gebonde aan geen voorskrif nie ; alleen aan die mens* »³² (Brink, 1962 : 11). Il n'est pas surprenant que Brink soit impressionné par cette capitale tolérante et moderne, puisque son propre milieu était si réservé et prudent. Ses expériences à Paris ont ouvert ses yeux.

À partir des années 1960, Brink faisait partie des *Sestigers*. C'était un groupe de jeunes écrivains qui, ayant vécu à l'étranger, voulaient émanciper le roman de langue afrikaans de l'époque de ses contraintes coloniales, en y introduisant des courants de pensée et des techniques en vogue en Europe et en renversant les tabous sur la religion, la politique, la morale, la sexualité et même les

³¹ Je parle de la vulnérabilité dans une situation, de l'isolement, de l'angoisse...C'est ça que je vis là-bas. Tu peux dire que je me suis assis dans l'existentialisme comme les autres gens s'asseyaient dans le beurre. À cette époque-là, je remplissais les pages de mes carnets des idées que je retrouverais, presque mot pour mot, dans les œuvres de Camus quelques mois et quelques ans plus tard. C'est quelque chose dans l'atmosphère – comme la pollution de l'air.

³² Paris n'est pas une ville. Paris est mode de vie ainsi qu'une façon de réagir sur la vie – libre, sans être contraint par les règles, sauf l'homme.

techniques de narration (Brink, 1986 : 11). Néanmoins, l'innovation des *Sestigers* n'est pas seulement limitée à la littérature, mais affecte aussi le domaine social du pays. En adressant beaucoup de thèmes considérés comme tabous pendant cette époque en Afrique du Sud, les *Sestigers* rompent un peu les liens entre la culture afrikaans et l'apartheid. À sa publication en Afrique du Sud en 1963, il y a un tollé contre *L'Ambassadeur* - particulièrement à cause du lien que Brink a établi entre la religion et la sexualité à travers le roman. Ce rapport intime entre la religion et la sexualité, que nous examinerons plus tard, n'est pas seulement un thème central dans *L'Ambassadeur* mais nous découvrons aussi quelques références similaires dans le roman *Jules et Jim*. L'œuvre littéraire d'André Brink annonce non seulement un renouvellement dans la prose afrikaans, mais joue aussi un rôle signifiant dans le domaine social et politique sud-africain à l'époque de l'Apartheid. « Pour moi, *L'Ambassadeur* fut la première expression d'une recherche et une exploration qui se continue toujours » (*Ibid*, 12).

Selon Brink, *L'Ambassadeur* est inspiré principalement par les romans *En Cas de Malheur* (1956) de Georges Simenon et l'essai *Brigitte Bardot et le syndrome Lolita* (1959) de Simone de Beauvoir. Le roman de Simenon raconte l'histoire d'une relation amoureuse et fatale entre un célèbre avocat quinquagénaire, Lucien Gobillot, et une jeune femme aux mœurs très libres, Yvette Maudet, qu'il défend avec succès. Après le procès, elle lui offre des services sexuels comme paiement pour son aide. Il tombe amoureux d'elle malgré sa carrière. Pourtant, elle est infidèle et a une relation amoureuse avec un jeune étudiant jaloux, Mazetti. Claude Autant-Lara a fait une adaptation cinématographique d'*En Cas de Malheur* de Simenon dans lequel Brigitte Bardot, icône sexuelle de l'époque, joue le rôle d'Yvette.



Brigitte Bardot dans
En Cas De Malheur (1957)



Ingrid Jonker (1933-1965)

Selon Brink, le personnage de Nicolette est surtout basé sur le personnage de la jeune femme de Simenon ainsi que l'image de Brigitte Bardot évoquée par de Beauvoir dans son essai. Néanmoins, il y avait une « vraie » Nicolette. En réponse³³ à quelques questions sur l'origine du personnage de Nicolette, Brink mentionne comment les récits d'une connaissance de sa relation avec « la Nicolette originelle », l'ont convaincu qu'il fallait absolument utiliser cette histoire dans une de ses œuvres (Brink, 2012). C'était vers la fin de

son séjour à Paris, en 1961, quand Jeremy Shearer de l'ambassade sud-africain lui a présenté la « vraie » Nicolette qui était loin de la femme qu'il attendait. Brink écrit qu'il était déçu (Brink, 2012)³⁴ :

Sy was vir my 'n groot teleurstelling nà alles wat ek toe al gehoor het: te sterk gegrym, taamlik lui, en met niks van die mistiek omtrent haar wat ek toe al via de Beauvoir (en selfs in 'n mate uit Nabokov se Lolita) vermoed het nie. Daarom moes ek so gou moontlik maar weer terugval op drome en herinneringe wat lankal uit verband geruk is.

Dans son mémoire, *'n Vurk in die Pad* (2009), Brink écrit que sa première rencontre avec la poétesse sud-africaine Ingrid Jonker en 1963 était comme une confrontation étrange avec l'incarnation vivante du personnage de Nicolette qu'il avait créée quelques mois avant

³³ André Brink a eu la gentillesse de répondre par écrit à quelques-unes de mes questions concernant *L'Ambassadeur* et la femme fatale (Laubser, 15 juin 2012). (Voir Annexe 2).

³⁴ Après toute l'attente, elle m'a déçu: fardée, tapageuse et sans aucunes des qualités mystiques que j'avais trouvées chez Beauvoir (et dans une certaine mesure chez la Lolita de Nabokov). C'était à cause de ça que j'ai dû recourir assez rapidement à mes rêves et mes souvenirs qui étaient devenus très exagérés au fil du temps.

(Brink, 2009 : 105). Il a ajouté quelques références directes d'Ingrid dans le roman avant la publication du roman qu'il lui a aussi dédié. Brink admet dans notre correspondance par courriel électronique que Jonker lui a mieux fait comprendre la figure de la femme fatale. « *Ek het die boek [Die Ambassadeur] eers ná my terugkoms geskryf, teen 1962 en 1963; en teen daardie tyd het ek Ingrid Jonker leer ken en toe eerstehands veel méér van die femme fatale leer begryp* » (Brink, 2012)³⁵.

1.4.2.2 Intrigue et Structure

Comme le roman *Jules et Jim* de Roché, *L'Ambassadeur* est aussi axé sur la relation entre trois personnages principaux : Stephen Keyter, Nicolette Alford et Paul van Heerden. Nous voyons clairement l'image existentielle de l'homme absurde dans le roman *L'Ambassadeur* où les protagonistes masculins, Paul van Heerden et Stephen Keyter, sont confrontés à un monde très différent du leur à travers le personnage de Nicolette, la femme enfantine, qui les rend conscients de l'absurdité de la vie.

Le roman se divise en cinq parties, chacune d'entre elles avec un autre narrateur et se déroule dans un ordre chronologiquement fragmenté. La première partie, intitulée « *Derde sekretaris* » (Le troisième secrétaire), est narrée par Stephen Keyter et se présente comme une accusation contre l'ambassadeur, Paul van Heerden. « *Ek het besluit om 'n verslag op te stel en die*

³⁵ Je n'ai écrit le roman qu'après mon retour, vers 1962 et 1963. C'est là que j'ai rencontré Ingrid Jonker et c'est après cette rencontre que j'ai commencé à apprendre de première main beaucoup plus de la femme fatale.

Ambassadeur by die Departement in Pretoria aan te kla »³⁶ (Brink, 2006 : 19). Bien qu'il justifie cette action en appelant à son devoir et à sa loyauté envers l'Afrique du Sud, il devient clair qu'il s'agit de sa colère et de sa jalousie personnelle contre l'ambassadeur. Selon Stephen, l'ambassadeur l'avait humilié publiquement. Il présente aussi l'ambassadeur comme un hypocrite qui mène une double vie, à cause de sa liaison avec Nicolette Alford, avec laquelle il avait lui aussi eu une relation sexuelle. Ce rapport sur l'ambassadeur est sa vengeance.

Cette partie nous présente avec l'opinion subjective du troisième secrétaire et nous apprenons beaucoup de son caractère dérangé : son enfance, la relation compliquée avec son père, son obsession œdipienne avec sa mère, tous « les dimanches soir » avec leur connotation sexuelle, le suicide de sa mère, sa vue perturbée de l'acte sexuel ainsi que ses expériences décevantes à Paris avec des prostituées. Il raconte aussi sa relation avec Nicolette et nous donne les premières impressions sur le personnage de la jeune femme : « *Eet, en praat, en paar was vir Nicolette oënskynlik gelyksoortige aksies, alles ewe onvermydelik, ewe verspot, en ewe betekenisloos* »³⁷ (*Ibid*, 28). Nicolette devient son obsession mais il a l'impression qu'elle joue avec lui. « *Sy kon my woedend maak met die manier waarop sy sou tart en lok en daag – en op die laaste oomblik dan weer lag-lag padgee* »³⁸ (*Ibid*, 49). À la fin, Stephen la conquiert physiquement d'une façon violente dans son appartement un soir. Nicolette part la même nuit. Juste après cet incident, Stephen prend conscience de la relation entre l'ambassadeur et Nicolette. Il commence à suivre l'ambassadeur pour recueillir de l'évidence pour son rapport.

³⁶ J'ai décidé d'envoyer un rapport sur l'ambassadeur au ministère, à Pretoria (1986 : 17).

³⁷ Pour Nicole, manger, parler ou coupler semblaient être des actions équivalentes, toutes également ennuyeuses mais indispensables » (1986 : 29).

³⁸ Elle me rendait fou en me tracassant, en m'invitant, en me provoquant – seulement pour, à la fin, s'enfuir en riant (1986 : 54).

La deuxième partie du roman, « *Kroniek* » (Chronique), est narrée par un narrateur extérieur mais du point de vue de Paul van Heerden. Dans cette partie le narrateur inconnu raconte des événements qui se déroulent dès la rencontre de l'ambassadeur avec Nicolette qui est venue à l'ambassade tard la nuit, juste après avoir été violée par Stephen. L'ambassadeur était dans son bureau en train de travailler, comme d'habitude, quand cette jeune femme a surgi de nulle-part. « *En uit die donker gang verksyn sy skielik en knip haar oë teen die lig : die vreemde meisie met die los, deurmekaar, nat swart hare, met haar klere druipend van die reën...* »³⁹ (*Ibid*, 99). Le reste de cette partie répète les événements déjà racontés par Stephen, mais de la perspective de Paul van Heerden. Il raconte ses réactions concernant Nicolette, leur relation amoureuse controversée qui se développe ainsi que leur exploration de Paris, la grande ville étrangère et insolite. Sa relation irrationnelle avec cette jeune femme mystérieuse est contrastée d'un côté avec son travail sérieux comme Ambassadeur, et de l'autre côté soutenue par ses souvenirs de Gillian, une amante fatale de son passé qui s'était suicidée et à qui Nicolette lui fait penser. Nous voyons aussi comment son mariage avec Erica se désintègre tandis que sa relation avec Nicolette se développe. À la fin de cette partie l'ambassadeur reçoit le rapport que Stephen a écrit. Il le retourne avec une seule note : Sans commentaire.

Dans la troisième partie, intitulée *Ambassadeur* (L'Ambassadeur), c'est encore Paul van Heerden qui raconte les mêmes événements, mais cette fois-ci l'histoire se concentre plus sur les émotions subjectives de l'ambassadeur. Cette partie centrale constitue un tiers du roman et c'est là où la plupart des événements sont abordés. Ici, l'ambassadeur essaie d'expliquer, souvent en utilisant

³⁹ Elle apparut en venant du couloir obscur, comme un poisson qui surgit de l'eau boueuse, et elle cligna les yeux dans la lumière : une fille étrange avec des cheveux blonds, humides et défaits [...] (1986 : 118).

des termes mythologiques et abstraits, sa relation avec Nicolette et comment elle a changé son existence. « *Want as ek aan haar dink, is sy 'n legende, 'n sprokie ; sy is Heloïse, én Francesca de Rimini, en uiteindelik : Pasiphaë* »⁴⁰ (*Ibid*, 182). Il est clair que l'ambassadeur est complètement enchanté par cette jeune femme indescriptible. À travers cette partie l'ambassadeur se présente souvent comme un homme mortel et impuissant face à une entité surhumaine qui existe au-delà de la réalité quotidienne et des bornes du temps. (*Ibid*, 181)⁴¹ :

Hoe kan ek chronologies van haar praat as sy geen chronologie hét nie ? Want sy is eenvoudig 'n soort onvoltooide teenwoordige tyd[...]Wát ek van haar het, is 'n warboel van indrukke : flardes, gesprekke, onsamehangende droombeelde, fantasieë, bygeloof, begeertes, heerlike heidense onskuld, leuens, klein gebare, drifte, drange, lang pouses, onredelike vrese en vrae, miskien 'n houding van die kop, 'n trekkie van die lip, 'n lag, 'n obsene woord. Herinneringe aan haar is nooit 'gedagtes' nie, maar sintuiglike ervarings.

L'ambassadeur décrit comment Nicolette le guide à travers le labyrinthe de la ville et sa propre vie. Cette partie du roman nous rappelle la *Divine Comédie* de Dante Alighieri où Virgil guide Dante à travers l'enfer et Beatrice le guide à travers le paradis jusqu'à Dieu (Malan, 1980 : 18). Nous examinerons plus tard la pertinence de cette image de guide dans le roman. L'ambassadeur nous raconte aussi les opinions uniques de Nicolette sur la religion et la sexualité. Il la décrit comme une femme enfant, spontanée et imprévisible. L'ambassadeur nous présente les impressions sans chronologie du tourbillon qu'est Nicolette. À la fin de cette partie, la relation entre l'ambassadeur, Erica et Annette est complètement détruite. Le rapport que Stephen avait écrit a aussi compromis sa carrière. Tout le monde est au courant du scandale de sa relation

⁴⁰ Quand je pense à elle, elle est un mythe, un conte de fées ; elle est Héloïse, Francesca de Rimini, Pasiphaé (1986 : 213).

⁴¹ Comment faire d'elle un récit chronologique si elle n'a aucune chronologie ? Elle est un présent continu. Tout ce que j'ai d'elle, c'est un fouillis d'impressions : des bouts de conversation, des images incohérentes sorties d'un rêve, des caprices, des superstitions, des désirs, une délicieuse innocence païenne, des mensonges, des petits gestes, des passions, de longues périodes de calme, des peurs et des questions absurdes, une position de tête, un frémissement de la lèvre, un rire, un mot obscène. Les souvenirs que je garde d'elle ne sont jamais des pensées mais des expériences (1986 : 211).

amoureuse avec Nicolette. Or, malgré cette désintégration de sa vie bien ordonnée, il se développe, paradoxalement, une sorte d'alliance entre l'ambassadeur et Stephen.

La quatrième partie, « *Nicolette* » (Nicole), nous présente Nicolette comme narratrice. Comme la partie précédente, cette partie n'a pas de structure chronologique non plus. Allongée dans la baignoire de l'Ambassade, Nicolette raconte les événements de son point de vue. En se lavant, elle se purifie aussi de ses actions. C'est comme un rite. Nous apprenons son passé, ses sacrifices au nom de l'amour, ses superstitions, sa conception de la religion, le péché et la sexualité. Elle fait une comparaison entre l'ambassadeur, qu'elle décrit comme une figure du père, et Stephen. « *En tog, as ek by die Ambassadeur is, en hy is so sag, hy is soos my vader sou wees, dink ek, dan wil ek vir hom wees wat hy by my soek, àlles...* » ⁴² (2006 : 303). Nicolette raconte comment elle est allée délibérément à l'ambassade et à l'ambassadeur le soir fatal pour se venger de Stephen. À la fin de cette partie nous apprenons pour la première fois que Nicolette aime Stephen.

La dernière partie du roman est intitulée *Patroon* (Mosaïque), et il nous présente avec une synthèse entre fin et début. La narration alterne entre le même narrateur extérieur et inconnu de *Kroniek* et l'ambassadeur. Il y a deux télégrammes qui déterminent les destins de Paul van Heerden et de Stephen Keyter. Néanmoins, Stephen ne veut pas choisir la solution facile. Au lieu de retourner en Afrique du Sud et de continuer sa vie, il décide de se suicider. Cet incident rappelle à l'ambassadeur le suicide de Gillian. Son dernier voyage avec Nicolette à travers la

⁴² Pourtant, quand je suis avec l'ambassadeur, quand il est si gentil, il est comme papa, je crois, et à ces moments-là je veux être pour lui tout ce qu'il veut que je sois [...] (1986 : 338 - 339).

ville a un air carnavalesque. L'ambassadeur se sent content. « *En vir daardie rukkie hét ek dit geglo, eenvoudig omdat ek bereid was om enigiets te glo terwyl sy daar by my was, in dié pralerige omgewing met sy onnodig baie lig* »⁴³ (2006 : 349). Cette nuit-là leurs ébats mènent à une sorte d'épanouissement et de rupture. Le lendemain, Nicolette a disparu. Nous pouvons déduire qu'elle est partie après avoir découvert le suicide de Stephen. Nous nous demandons aussi si elle s'est suicidée. À la fin, tout comme Jules dans le roman *Jules et Jim*, l'ambassadeur reste tout seul face à l'inconnu de sa nouvelle vie.

Dans *l'Ambassadeur*, tous les deux hommes sont forcés par la présence de Nicolette de réexaminer leur propre existence pour trouver leur vraie identité. « *Die Ambassadeur staan in die teken van hierdie 'révolte' en van die bewuste strewe om die roman werktuig van die metafisiese navorsing te maak...* »⁴⁴ (Dekker, 1972 : 377). Dans les chapitres suivants nous examinerons le personnage de Nicolette comme femme fatale qui occasionne, comme Kathe, la mort d'un homme dans le roman. Sa présence et ses actes mènent au suicide de Stephen Keyter.

1.5 Les similarités entre les deux romans

Il semble que les romans *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché et *L'Ambassadeur* d'André Brink soient respectivement écrits à travers un filtre de temps et de contexte. Roché écrit son roman presque trente ans après le déroulement des événements dans les années 1920. Bien que Brink

⁴³ Et pendant ce bref instant j'ai effectivement cru, parce que j'étais prêt à accepter n'importe quoi tant qu'elle serait avec moi, dans cet endroit criard aux lumières trop volantes » (1986 : 387).

⁴⁴ L'Ambassadeur se présente comme signe de cette révolte et de la quête consciente d'employer le roman comme instrument de la recherche métaphysique.

soit sud-africain, il situe *L'Ambassadeur* à Paris. Le roman raconte l'histoire de trois Sud-Africains dans le monde étranger de Paris : un monde qui est l'inverse de la vie traditionnelle d'Afrique du Sud. Donc, nous pouvons dire que Roché et Brink écrivent d'une perspective séparée des événements représentés dans leurs romans respectifs. Les relations interpersonnelles des deux romans sont aussi assez similaires. Dans *Jules et Jim* et *L'Ambassadeur* nous trouvons une structure triangulaire créée par la protagoniste féminine et les deux protagonistes masculins : Kathe, Jim et Jules dans le roman de Roché et Nicolette, Paul et Stephen dans *L'Ambassadeur* de Brink.

Nous voyons qu'il y a beaucoup de similarités entre Kathe et Nicolette. Comme la femme fatale traditionnelle, elles sont complètement libres et indépendantes, mais sans être représentées d'une façon grotesque et vampirique. Jeanne Moreau, l'actrice qui joue le personnage de Kathe dans l'adaptation cinématographique de *Jules en Jim* (1962) par François Truffaut, dit pendant son commentaire audio que Kathe n'était pas une activiste pour les droits des femmes et qu'« elle vivait pour elle-même » (Truffaut : 2006). Nicolette est représentée de la même façon. Il semble que ces deux femmes soient simplement et naturellement libres et n'aient aucune intention secrète de détruire les hommes ou de se révolter contre les normes sociales. Elles ne ressemblent pas aux mangeuses d'hommes traditionnelles. Leurs actions sont plus instinctives et spontanées. C'est à travers cette liberté irrésistible et terrible qu'elles séduisent et fascinent les hommes.

Chapitre 2

L'image composée : Kathe, Catherine et Nicolette



Lilith (1892) par John Collier

2.1 L'Origine archaïque – L'Éternel féminin

*For I am the first and the last.
I am the honored one and the scorned one.
I am the whore and the holy one.
I am the wife and the virgin.
I am (the mother) and the daughter.
I am the members of my mother.
I am the barren one
and many are her sons [...]
I am the silence that is incomprehensible
and the idea whose remembrance is frequent.
I am the voice whose sound is manifold
and the word whose appearance is multiple.
I am the utterance of my name...
I am the one who has been hated everywhere
and who has been loved everywhere.
I am the one whom they call Life,
and you have called Death.*

The Thunder, Perfect Mind (VI, 2)⁴⁵ traduit par George W. MacRae

L'idée de l'Éternel féminin évoque une image composée de deux types de femmes : une qui est bonne et une qui est méchante. Selon Virginia M. Allen l'origine de la femme fatale se trouve dans la moitié sinistre de ce concept dualiste de l'Éternel féminin représenté dans la culture occidentale par la dichotomie : Ève / Marie (2001 : vii). La Vierge Marie symbolise tout ce qui est considéré comme bien, c'est-à-dire l'innocence, la maternité sacrée, la rédemption et la vie éternelle. Ève représente le mal, la séduction, la destruction et la mort. Ce sont normalement ces deux archétypes féminins qui constituent le concept de l'Éternel féminin.

Souvent considérée comme la première image de la femme, Ève est responsable de la Chute et du paradis perdu. Traditionnellement présentée comme bouc émissaire, elle représente la

⁴⁵ 1996 : 297-299

malédiction féminine qui provoque le péché original et la mort. Or, Ève est aussi vue comme le grand archétype maternel de la civilisation occidentale : « Adam donna à sa femme le nom d'Ève : car elle a été la mère de tous les vivants » (Genèse 3 : 20)⁴⁶. Donc, malgré la connotation négative qui entoure le personnage d'Ève, elle représente encore un aspect positif c'est-à-dire la vie. Dans la tradition juive où Ève n'était pas présentée comme l'épitomé du mal, nous trouvons une autre femme fatale maléfique, à savoir Lilith.

D'après *L'alphabet de ben Sira*, un ancien écrit hébreu du X^e siècle, Lilith était la première femme créée et la compagne originelle d'Adam, avant Ève. Contrairement à Ève qui était tirée d'un côté d'Adam, Lilith où la Première Ève, était aussi faite de la terre comme son égal. Suivant le mythe, elle refusait de lui obéir et de se soumettre à la loi et la position missionnaire – la position sexuelle qu'Adam aurait préférée. Après avoir prononcé le « nom ineffable » de Dieu *Jehova*, Lilith a reçu des ailes et s'est enfuie du jardin d'Éden, abandonnant Adam (Aurix-Jonchière, 2002 : 18). En réponse à sa punition de stérilité et entraînée par un « désir de vengeance et jalousie à l'égard d'Ève [...] Lilith revient dans le monde des hommes, descendants d'Adam et d'Ève, pour leur nuire » (Couchaux, 1988 : 932).

À travers les âges, la figure mythique de Lilith est présentée comme une femme indépendante, attirante, démoniaque et maléfique dans la littérature et les beaux-arts. Dans son sonnet *Body's Beauty* qu'il a écrit pour accompagner son tableau intitulé *Lady Lilith* (1868), le peintre et poète

⁴⁶ La Bible, Louis Segond.

britannique Dante Gabriel Rossetti souligne les caractéristiques dangereuses du personnage de Lilith en la présentant comme une véritable femme fatale (Rossetti, 1881 : 240) :

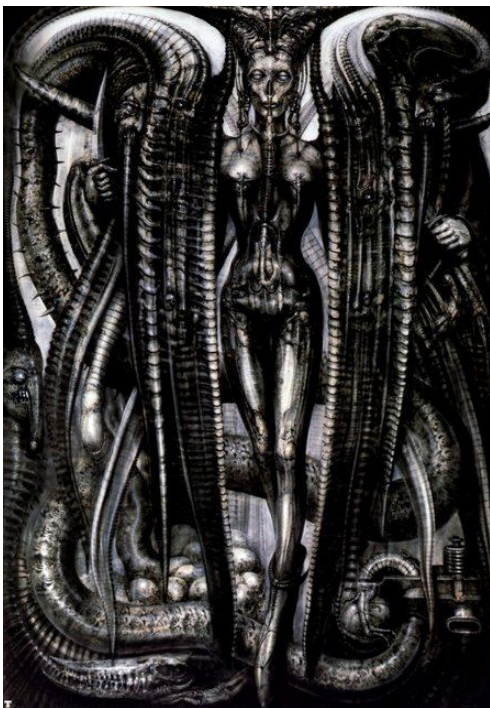
Sonnet LXXVIII
Body's Beauty

*Of Adam's first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve,)
That, ere the snakes, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.*

*The rose and poppy are her flowers ; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kisses and soft sleep shall snare ?
Lo ! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.*



Lady Lilith par Dante Gabriel Rossetti (1868)



Lilith par Hans Rudolf Giger (1985)

Dans sa forme plus menaçante, Lilith est présentée comme l'épouse de Satan, un succube et un vampire qui dévore les enfants. Reine des démons, elle est une femme fatale éternelle « qui, par son mystère, provoque chez les hommes le désir et le sentiment d'aventure et les conduit ainsi à leur perte » (Couchaux, *op cit*, 933).

Dans la tradition de la Kabbale, le personnage de Lilith assume le rôle de la femme sexuelle, diabolique et fatale. Nehama Aschkenasy écrit dans son œuvre *Eve's journey : feminine images in Hebraic literary tradition* le suivant : « *The culmination of the perceived link between woman and the devil appears in the Kabalistic figure of Lilith [...] unlike in the Christian Bible exegesis, the figure of Eve in Judaic tradition did not take on the aspect of cosmic evil* » (1994 : 50). Selon Aschkenasy, l'affinité du serpent est transférée d'Ève à Lilith en envisageant la deuxième comme l'instrument du Satan. Dans son œuvre *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, Pascale Auraix-Jonchière examine aussi le lien entre Lilith et Ève. « Le rapport est de contraste et d'antagonisme entre ces deux figures originelles. Néanmoins, Lilith est Ève, mais une autre Ève [...] » (2002 : 49). Il faut ainsi considérer les personnages de Lilith et d'Ève ensemble.

Dans la dichotomie de Lilith/Ève, la première représente le mal (la stérilité) tandis qu'Ève, comme nouvelle version de la femme, représente le bien (la fertilité). Or, comme bouc émissaire féminin du christianisme elle est souvent considérée comme un personnage négatif. L'apparition de la Vierge Marie comme la « nouvelle Ève », c'est-à-dire la nouvelle mère spirituelle de la civilisation occidentale, représente la rédemption de l'image négative de la femme. À travers les dichotomies Lilith/Ève et Ève/Marie nous voyons à chaque fois une sorte de renouvellement ou d'évolution de l'image féminine. Pourtant, ce qui reste évidente est l'image composée de la femme qui constitue l'Éternel féminin.

Or, bien que l'image de l'Éternel féminin soit une figure double selon le monde occidental moderne, la citation du poème *The Thunder, Perfect Mind* citée ci-dessus nous expose la vraie

déité féminine derrière ce concept. Dans les sociétés archaïques, l'Éternel féminin était considéré comme une entité unique et paradoxale – à la fois bonne et méchante. Elle est la Grande Déesse Mère bienveillante de tout, la Nature qui donne vie et qui la protège, elle est la Déesse de la fertilité, de la passion et de l'amour qui détermine la procréation humaine ainsi que l'abondance agricole. Parallèlement, elle est la Déesse de la guerre, de la mort et de la stérilité qui représente l'étendue sauvage et les catastrophes naturelles. Dans son œuvre *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*, Brian Juden parle de la nature paradoxale l'Éternel féminin (1984 : 224) :

Au fond, tous les visages de cet éternel féminin cachent la même vérité fondée sur l'opposition primitive de toutes choses, – lumière et feu contre les ténèbres – sur la dissonance d'où est né un accord, semblable à l'harmonie de l'arc et à celle de la lyre. Ce paradoxe apparent s'explique par la dualité inhérente à chaque divinité dont la personnalité reflète néanmoins l'unité suprême.

Elle est à la fois une femme fatale qui détruit et à la fois une femme inspiratrice et salvatrice qui donne la vie. L'Éternel féminin est l'archétype féminin complet – la Grande Déesse qui est, grâce à sa nature duelle, l'image de l'unité et de l'harmonie parfaite.

Cette harmonie parfaite est aussi présente dans les deux protagonistes féminines des romans *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché et *L'Ambassadeur* d'André P. Brink. Kathe et Nicolette ont toutes les deux la même nature paradoxale de l'Éternel féminin et incarnent, comme la Déesse, simultanément le bien et le mal. En outre, il semble aussi qu'elles aient leur origine dans le monde archaïque et mythologique de l'Éternel féminin. Dans ce chapitre nous nous pencherons sur l'image de la femme fatale dans les deux romans en examinant l'archétype féminin ainsi que quelques symboles associés à la Déesse qui incarne l'Éternel féminin.

2.1.1 La Grande Déesse virginal

Régissant la vie et la mort, la Déesse de l'amour, de la fertilité et de la guerre était connue sous plusieurs noms au cours des siècles. Dans les civilisations archaïques comme celles des Assyriens et des Babyloniens elle était connue comme Ishtar. Les Sumériens l'appelaient Inanna et les Phéniciennes adoraient Astarté. L'équivalent chez les Égyptiens était Isis. En Grèce elle est incarnée par Aphrodite et pour les Romains par Vénus. Cependant, quel que soit le nom que le monde lui donne, ses caractéristiques essentielles restent les mêmes. L'image de la fertilité, elle est reconnue pour sa nature duelle qui unit le bien et le mal, sa beauté magnifique ainsi que son corps nu et féminin.

La Déesse est aussi considérée comme virginal, mais pas au sens moderne du mot⁴⁷. L'attribut virginal n'a aucun rapport avec la virginité, mais implique simplement que la Déesse n'appartient à aucun homme. Elle n'est pas une version féminine d'un dieu, mais une Déesse à part entière. Bien que la Déesse puisse être mariée, son mari n'est pas vu comme supérieur, mais plutôt comme un associé. Dans son livre *The Moon and the Virgin : Reflections on the Archetypal Feminine*, Nor Hall explique cette qualité virginal : « *Virgin means one in herself ; not maiden holy, but maiden alone in-herself. To be virginal does not mean to be chaste, but rather to be true to nature and instinct* » (1980 : 11). Non affectée par l'homme, la Déesse suit ses propres lois, complètement libre des lois créées par l'homme. En outre, ce concept paradoxal

⁴⁷ En latin le mot *virgo* veut dire célibataire tandis que *virgo intacta* signifie sans expérience sexuelle. Aujourd'hui le mot *virgo* porte uniquement la deuxième signification.

d'une entité à la fois virginale (innocente) et impure (coupable) souligne encore la nature duelle de l'Éternel féminin.

Dans les temples des déesses Ishtar, Astarté et Inanna nous trouvons aussi la coutume de la prostitution sacrée. Pendant certains rites religieux, la prêtresse du temple, aussi appelée la Prostituée sacrée, s'engage dans l'acte sexuel avec le roi pour assurer la fertilité de la terre et la fécondité des femmes (Qualls-Corbett, 1988 : 24). L'autre version du mythe de Lilith fait partie de cette coutume et prend sa source en Babylonie. Selon des inscriptions découvertes dans les ruines de Babylone, Lilith est aussi nommée « La Main d'Inanna ». Elle était la prostituée sacrée de



La plaque Burney ou Reine de la Nuit (Babylon, 1800-1750 BCE)

La Représentation de la déesse Ishtar/Inanna ou Lilith conservée au *British Museum* à Londres.

la Grand Déesse Mère qui l'envoyait « [...] pour séduire les hommes dans la rue et les amener au temple de la Déesse, où avaient lieu les rites sacrés de la fécondité » (Couchaux, *op cit*, 930). La figure de Lilith ou la Prostituée Sacrée était souvent confondue avec la déesse qu'elle représentait. La révolte de Lilith contre la soumission d'Adam évoque aussi l'aspect virginal de la Déesse. Il y a aussi un lien entre le nom Lilith et le mot sumérien « lulu » ou bien libertinage (*Ibid*, 931). En soutenant l'image virginale et impure de la Déesse, l'idée paradoxale de la

prostitution sacrée unit aussi les deux concepts, normalement opposés, de spiritualité et de sexualité.

2.1.2 Les symboles féminins – la lune, l'eau et le sang

Dans les temps archaïques, la Déesse de l'amour était aussi connue comme Déesse de la lune. Dans *The Woman's Encyclopedia Of Myths And Secrets*, Barbara Walker écrit : « *The moon was the eternal Great Mother* » (1983 : 669). Comme la Déesse, qui représente l'Éternel féminin, la lune était aussi considérée comme ayant le même caractère paradoxal : à la fois positif et négatif (Bergmann, 1852 : 8) :

Car on attribuait des qualités bienfaisantes, favorables à la fécondation et à la génération (cf. lat. Lucina, déesse de la naissance, et Luna, p. Lucina, Lucna, Lune) et des qualités malfaisantes, nuisibles à la fécondité de la terre (cf. lune rousse) et à l'état physique et moral de l'homme (cf. maniaques, lunatiques).

La lune et la Déesse de l'amour et de la fertilité gouvernaient toutes les deux la fécondation et la génération agricole ainsi que la procréation humaine. Safiya Karimah se penche sur cette fonction créatrice dans son œuvre *Moon Goddess* (2003 : 13) :

During the development of agriculture, the moon became a female celestial body and goddess who represented the female principle. The Moon Goddess was considered to be the governess of the night or dark. It is in the dark that all creation begins ; a seed in the dark of the earth ; a child in the dark of the womb ; or an idea in the dark of the unconscious mind that ruled the inner world.

La lune était toujours considérée comme un symbole féminin. Il existe un lien entre le cycle lunaire et le cycle menstruel des femmes et par conséquent leur fécondité (Durand, 1992 : 110). La lune était vue comme l'origine de la capacité d'accoucher ainsi que la protectrice des femmes et leurs activités. Dans son ouvrage *Woman's mysteries, ancient and modern*, Mary Esther Harding explique cette relation extraordinaire entre la lune et les femmes. Selon Harding toutes

les tâches agricoles comme la plantation, la culture et la récolte étaient faites par les femmes. À cette époque on pensait généralement que ce n'était que les femmes qui pouvaient faire pousser les choses parce que c'était seulement elles qui étaient protégées par la lune. Ces peuples primitifs croyaient que la femme devait être de la même nature que la lune à cause de sa tendance à gonfler pendant la grossesse et à cause de leurs règles menstruelles qui étaient influencés par la lune (1973 : 25-26).

Toutefois, pendant la phase sombre de la lune, la Déesse devenait la « Mère Terrible » qui pouvait être impitoyable dans sa rage et sa destruction. Comme examiné par Gilbert Durand dans son étude *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cet aspect fatal et maléfique de l'élément féminin est lié à l'eau, au sang menstruel et à la lune. « La lune est indissolublement conjointe à la mort et à la féminité, et c'est par la féminité qu'elle rejoint le symbolisme aquatique » (1992 : 111). De plus, il explique que l'eau qui coule représente la figure de



Ophélie (1852) par John Everett Millais

l'irrévocable (*Ibid*, 104). L'eau noire est perçue comme une invitation à mourir parce que l'eau coulante symbolise un voyage sans retour qui nous attire et nous mène à nous noyer (comme Ophélie d'Hamlet). Provoquée par l'élément féminin de l'eau, cette invitation à mourir nous rappelle les sirènes et les ondines maléfiques de la mythologie ancienne qui attirent les hommes à leur perdition comme la Lorelei par son chant fatal. L'eau est un élément féminin, néfaste et maléfique à cause de sa connotation avec le sang menstruel. L'élément de l'eau est relié à la lune, parce que la lune ne régit pas seulement la marée mais aussi le cycle de la menstruation. Dans ce contexte, l'image de sang menstruel devient un symbole de vie et de mort parce qu'il représente à la fois la possibilité de vie et la vie perdue ou la stérilité. Selon Durand c'est dans cette conception négative de la « Mère Terrible » destructrice que se trouve l'origine de la femme fatale.

Donc, la nature duelle de la Déesse devient claire à travers des symboles comme la lune, l'eau et le sang des règles menstruelles qui sont, comme la Déesse, à la fois positifs et négatifs. Néanmoins, il faut mentionner l'aspect cyclique de la lune ainsi que de l'eau (la mer) et du sang menstruel. Comme ces symboles, la Déesse suit aussi un rythme de changement perpétuel (Qualls-Corbett, 1988 : 59). « La lune, elle, est un astre qui croît, décroît, disparaît, un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort » (Durand, *op cit*, 111). C'est dans cette temporalité que nous trouvons la caractéristique la plus importante de la Déesse, c'est-à-dire sa capacité régénératrice.

2.2 Kathe – l’image de la déesse avec le sourire archaïque

Dans le roman *Jules et Jim*, Kathe est présentée comme un personnage mythique. Elle se fait connaître d’emblée par son « sourire archaïque » inoubliable, exactement identique à celui d’une statue ancienne découverte par Jules et Jim sur une île au large de la côte de Grèce – le berceau de la civilisation antique. « L’une [des statues] représentait une déesse enlevée par un héros. Elle avait un sourire archaïque qui les saisit » (Roché, 1953 : 75). Les deux amis sont immédiatement enchantés par la statue de la déesse et son sourire quand ils la voient. Le fait que la statue représente une déesse « enlevée » par un héros (grec) peut suggérer que la déesse était d’un autre temps et d’un pays étranger. Le sourire archaïque distingue la statue, ainsi que la déesse, comme plus anciennes que les autres statues et déesses grecques. Elle vient d’un temps primitif ce qui lui donne un air unique et primordial.

Nous pensons à l’éloge de Walter Pater sur la *Giaconda* : « *older than the rocks among which she sits ; like the vampire [...]* ». Son sourire mystérieux fascine encore le monde (Pater, 1877 : 135). « Elle dépassait encore leur espérance. Ils tournèrent longuement autour d’elle, en silence. Son sourire planait là, puissant, juvénile, assoiffé de baisers, et de



La statue grecque dans l’île adriatique.
Séquence 7. La visite à la statue, Jules et Jim
par François Truffaut (1962)

sang peut-être » (Roché, *op cit*, 76). Ce sourire deviendra le signe précurseur de l'amour et de la passion de Kathe. À partir du moment où les deux amis la voient pour la première fois, ils reconnaissent la déesse de la statue en elle par son sourire. Le sourire établira ainsi un rapport direct entre le personnage de Kathe et la Grande Déesse Mère qui représente l'Éternel féminin.

Comme un objet enchanté, la statue de la déesse les séduit et ils « tournèrent longuement autour d'elle ». Le silence des deux amis insinue qu'ils sont émerveillés devant elle comme des adeptes devant une déesse. Plus tard dans le roman Kathe deviendra leur déesse vivante qui a aussi le pouvoir de les envoûter : « Ce contact parfait, le sourire archaïque accru, tout enracinait Jim. Il se releva enchaîné. Les autres femmes n'existaient plus pour lui » (1953 : 107). Le lien entre Kathe et la statue l'établit immédiatement comme un personnage archétypique : « *an incarnation of the life force, a goddess whom the two men will worship and by whom they will ultimately be destroyed* » (D'Heurle, 1982 : 186). Le sourire à la fois « puissant, juvénile, assoiffé de baisers, et de sang [...] » (Roche, *op cit*, 76) dévoile tout de suite la nature paradoxale de l'Éternel féminin et annonce aussi le personnage complexe de Kathe. À la fin du roman Jules résume le personnage de Kathe : « Il revoyait la Kathe du début, qui n'avait pas encore goûté au sang, Kathe enjouée, qui gagnait les courses en partant à : Deux! Kathe généreuse, irrésistible. Kathe sévère, invincible » (*Ibid*, 241). Le fait que « son sourire planait là » invoque une atmosphère à la fois merveilleuse et menaçante qui est aussi permanente ou bien éternelle. Cette partie nous rend conscients de l'énergie toujours présente de la Déesse. Comme la Déesse, la Grande Mère Nature, Kathe a aussi une sorte d'énergie puissante et destructrice. « Il la considérait comme une force de la nature s'exprimant par des cataclysmes » (*Ibid*, 92).

Jules et Jim se demandent ce qu'ils feraient s'ils devaient rencontrer ce sourire un jour ? La réponse est simple : « – Ils le suivraient » (*Ibid*, 76). Quand ils trouvent le sourire archaïque sur la bouche de Kathe, elle devient immédiatement leur « obsession », leur « reine » et leur « déesse ». Nous remarquons que le personnage de Kathe domine immédiatement le reste du roman après sa première apparition. Elle devient le sujet central et remplace d'une certaine façon les deux protagonistes masculins de la première partie du roman qui traite surtout de l'amitié entre Jules et Jim. Comme la Déesse virginale qui n'est pas affectée par l'homme, Kathe semble aussi complètement libre des lois créées par l'homme. En suivant ses propres lois, elle devient la reine de leur vie ainsi que la reine du roman. Elle détermine en grande partie le déroulement de l'histoire par ses « actes gratuits »⁴⁸ notamment son saut dans la Seine et sa danse sur les rails devant la locomotive.

L'origine archaïque et mythique du personnage de Kathe est accentuée par la comparaison entre elle et la Déesse de l'amour, Aphrodite/Vénus : « Kathe s'assit tout entière – telle Vénus dans une coquille – dans la large vasque du lavabo de leur chambre (*Ibid*, 121). Nous trouvons aussi des références à la lune, un des symboles de la Déesse, dans le roman. Pendant leur promenade à deux à travers les bois lors de laquelle naît leur premier contact amoureux, Kathe et Jim sont guidés par le clair de lune. « Ils marchèrent d'abord en silence sur des sentiers éclairés par la lune » (*Ibid*, 95). Leur confession au clair de la lune évoque la présence de la Déesse. « Jim aimait la pleine lune, Kathe pas. 'C'est trop facile, disait-elle, l'amour et la lune' » (*Ibid*, 117). Kathe, comme incarnation de la Déesse, comprend la complexité de la lune et de l'amour. Tandis

⁴⁸ Dans la préface de *Journal d'Helen*, Karen Grund écrit que Roché appelait les actes imprévisibles et dangereux d'Helen des « actes gratuits » (Hessel, 1991 : x).

que Jim préfère la pleine lune simple qui représente toutes les qualités bienfaisantes et favorables de la Déesse, Kathe reste consciente de la phase sombre de la lune pendant laquelle la Déesse devient terrible et destructrice.

L'image maléfique et fatale du personnage de Kathe est surtout présentée par le biais des symboles néfastes de l'eau coulante. « Ils trouvèrent que la masse d'eau qui tombait ressemblait à Kathe [...] » (Roché, 1953 : 119). Comme avec son premier plongeon dans la Seine, il semble que Kathe utilise souvent l'eau pour tourmenter les hommes. « Elle s'écarta, et l'on entendit bientôt le 'plouf' de son plongeon. Elle resta dans l'eau assez longtemps pour inquiéter Jules. Elle trompait ses hommes avec les dieux des eaux » (*Ibid*, 105). Tandis que Kathe « [...] était sans doute heureuse dans l'eau [...] » (*Ibid*, 201), les deux protagonistes masculins se sentent souvent mal à l'aise quand elle nage. « Mais ne faisait-elle pas exprès d'inquiéter ceux qui l'aimaient jusqu'à ce qu'elle eût le spectacle de leur tourment ? » (*Ibid*, 201). Kathe est même comparée à une ondine⁴⁹ qui évoque l'image de la femme fatale : « Jim regardait Kathe plonger de leur barque et nager comme une ondine » (*Ibid*, 180). Nous pouvons voir ainsi l'eau comme le royaume de Kathe dans lequel les hommes ne peuvent pénétrer. « Vois-tu, Jim, l'eau c'est mon domaine. Toi tu en as un autre » (*Ibid*, 185). Dans le roman, l'image de l'eau coulante, comme symbole de l'irrévocable, est associée à la mort et accentue la nature incompréhensible et fatale du personnage de Kathe. À la fin du roman, c'est par l'eau qu'elle devient fatale en faisant la

⁴⁹ Ce rapport entre le personnage de Kathe et l'image de l'eau nous rappelle le poème *Ondine* d'Aloysius Bertrand, de son recueil intitulé *Gaspard de la nuit* qui se compose de trois poèmes. En 1908, le compositeur français Maurice Ravel a composé une trilogie éponyme pour piano d'après ces trois poèmes. La musique d'*Ondine* de Ravel évoque l'esprit aquatique qui tente les hommes à visiter son domaine. Cette ondine est une sirène mature et élégante, une enchanteresse mi-ange, mi-démon qui attire les hommes à son palais au fond des eaux et ainsi à leur mort (Dubal, 1995 : 332). Une autre pièce de Ravel intitulée *Jeux d'eau* de 1901, inspirée du bruit de l'eau et des sons musicaux que font des cascades et les ruisseaux écoulant, nous rappelle aussi les jeux aquatiques dangereux de Kathe.

véritable « l'irréparable » : le meurtre de Jim. La nature fatale de la Déesse est ainsi liée au personnage de Kathe à travers les symboles de la lune et de l'eau.

En outre, la voix de Kathe est aussi comparée à la voix d'une lionne et ainsi avec Ishtar qui est aussi appelée « la déesse-lionne » (Éliez, 1967 : 32). « La voix de Kathe, sa voix chaude d'autrefois, sa voix de lionne gémissante » (Roché, *op cit*, 167). L'emblème de la lionne représente le caractère punitif et militaire d'Ishtar qui est, comme déjà mentionnée, la Déesse de l'amour et de la guerre. La nature duelle de la Déesse est suggérée à nouveau dans cette comparaison parce que la voix de Kathe est « chaude » ainsi que « gémissante ». En outre, l'image du lion est assimilée au soleil, au feu et « [...] à leur pouvoir vitalisant et protecteur [...] » (Prieur, 1989 : 31). Comme symbole solaire, le lion est aussi associé à la mesure du temps. En Égypte ancienne, nous trouvons par exemple beaucoup de statues de deux lions dos à dos qui font respectivement face à l'ouest et à l'est – une scène qui représente le lever et le coucher du soleil. Ainsi, le lion symbolise à fois la régénération, le renouvellement et la résurrection ainsi que la dégénérescence et la mort. « Le soleil est à la fois lion, et dévoré par le lion » (Durand, 1992 : 94). Dans la tradition chrétienne, Jésus-Christ est aussi appelé le lion de Juda. Cette image est pareillement liée à sa résurrection. « *He endured death as a lamb ; He devoured it as a lion* » (Weinrich, 2005 : 73). Nous voyons encore dans le symbolisme du lion et du soleil, la nature duelle de la Déesse qui représente la vie et la mort. Dans son œuvre *The Continuum encyclopedia of animal symbolism in art*, Hope B. Werness écrit aussi que « [...] *the killing or sacrifice of the lion ensures the continuity of the natural cycle [...]* » dans le temps de la Déesse (2006 : 257). Comme avec la lune, la caractéristique régénératrice de la Déesse est aussi incarnée par les symboles du lion et du soleil.

Dans le roman Kathe est représentée d'une façon autoritaire et même despotique, ce qui souligne le lien entre elle et la Déesse de la guerre. Nous pouvons voir son plongeon dans la Seine comme une victoire sur la conduite de Jules envers elle pendant leur promenade (Roché, 1953 : 86) :

Jules se mit à parler à Jim de faits littéraires qui les intéressaient tous les deux et qui ne pouvaient guère intéresser Kathe. Jim essaya de ramener la conversation vers Kathe. Mais en vain. Jules était lancé, et, dans son esprit, Kathe, femme d'écrivain, devait prendre goût à ces choses. Kathe avait son sourire archaïque et les yeux baissés. Que pensait-elle ? Jules était charmant envers Jim mais sacrifiait Kathe bien inutilement...Comment Kathe riposterait-elle ?

Jules essaie de dominer Kathe dans la conversation en parlant de sujets que Kathe ne trouve pas intéressants. Il la réduit au silence en la définissant par rapport à lui, comme une « femme d'écrivain » et pas comme son égal. Le caractère mystérieux de Kathe devient clair dans les deux questions de Jim : « Que pensait-elle ? », « Comment Kathe riposterait-elle ? ». Comme la Déesse, elle est complètement imprévisible et suit toujours ses propres lois de la nature, libre des lois de l'homme. Elle les reconquiert ainsi par son saut dans la Seine. Cette action extrême et imprévue commande l'attention totale sur elle et rétablit sa dominance sur Jules. Donc, à la fin, c'est Jules qui est dominé par Kathe. « Le lendemain il trouva Jules pâle, silencieux, moins sûr de lui, et plus beau. Kathe était comme un jeune général modeste après sa campagne d'Italie. Ils ne parlèrent pas du plongeon » (*Ibid*, 87).

Dans le roman, le personnage de Kathe, « le jeune général », est comparé à Napoléon. « Jim et Jules l'avaient surnommée 'Napoléon'... » (*Ibid*, 94). De plus, Kathe admire le troisième roi de Prusse, Frédéric le Grand. « Elle avait sur son bureau une poignante reproduction du masque mortuaire de Frédéric, grand idéaliste inassouvi. Son ossature ressemblait à celle du visage de Kathe » (*Ibid*, 175). Elle lui demande conseil « avant de décider ses expéditions punitives »

(*Ibid*, 175). Dans ce contexte Frédéric le Grand peut représenter, même dans un sens religieux, une figure du père (ou bien de Dieu le Père) dont l'approbation et le conseil sont indispensables pour sa disciple. L'image de Kathe en face du masque dans son bureau, évoque l'idée d'une prière qui n'augmente non seulement la valeur divine et spirituelle de Kathe, mais crée en même temps un lien entre la guerre (la mort) et la spiritualité. « Elle aurait voulu que lui et Napoléon se fussent battus ensemble, pour la beauté du match » (*Ibid*, 175). Cette « beauté du match » accentue encore l'image duelle de la Déesse de l'amour et de la guerre. Comme la Déesse, Kathe voit la bataille, qui représente aussi la mort, comme une action belle et positive – presque comme une affirmation de la vie.

Comme la Grande Déesse Mère qui est aussi la Mère Nature, Kathe porte en même temps en elle la vie et la mort, le bien et le mal. Jim dit le suivant de Kathe : « Le sourire archaïque, innocent et cruel, revenait de lui-même se poser sur la bouche de Kathe dès que sa face se détendait : il lui était naturel, il l'exprimait tout » (*Ibid*, 83). Dans cette phrase Jim souligne ainsi le caractère paradoxal de Kathe qui « exprime tout » et qui est en même temps innocent et cruel comme la Déesse qui représente l'Éternel féminin. Comme la Déesse de la fertilité, de la passion, de l'amour, de la guerre et de la mort, Kathe « [...] était d'habitude douce et généreuse, mais si elle s'imaginait que l'on ne l'appréciait pas suffisamment, elle devenait terrible. Elle passait d'un extrême à l'autre, avec des attaques brusquées » (*Ibid*, 92). Nous pouvons ainsi dire que Kathe représente aussi l'Éternel féminin et sa nature duelle. « Un sourire archaïque, ça se nourrit de lait...et de sang. Les lèvres de Kathe étaient faites pour les deux » (*Ibid*, 113). Kathe, comme symbole de la vie, est « [...] une mère avant tout ! » (*Ibid*, 231) tout en étant capable d'anéantir

et de détruire. Nous voyons ce côté fatal à la fin du roman quand Kathe menace Jim : « – Tu vas mourir, Jim. Donne-moi ton revolver. Je vais te tuer, Jim » (*Ibid*, 232).

2.2.1 Catherine – la femme aux mille visages

À travers le personnage de Catherine dans le film *Jules et Jim* de François Truffaut l'image duelle de l'Éternel féminin s'anime littéralement devant nos yeux. L'image de l'actrice Jeanne Moreau qui joue Catherine dans la version filmique de 1962, relie d'emblée le personnage de Kathe/Catherine à la tradition cinématographique de la femme fatale dans le Film Noir et la Nouvelle Vague. Dès sa première apparition Catherine est présentée comme un personnage à facettes multiples qui capte et domine le regard masculin en concentrant la projection de leurs fantaisies comme font les femmes fatales du Film Noir. Néanmoins, c'est cet acte de détourner et de fixer un regard qui constitue une partie fondamentale dans la séduction des deux hommes ainsi que des spectateurs. La vision de Catherine et le sourire archaïque bien connu nous enchantent immédiatement.

Ce détournement du regard masculin est établi dans la séquence dix dans le jardin de Jules où le personnage de Catherine apparaît pour la première fois dans le film. Pendant cette séquence⁵⁰, Jules et Jim sont assis à une table du jardin. Ils se lèvent tout de suite pour aller accueillir trois jeunes femmes qui descendent l'escalier. La troisième descend plus lentement que les autres. Tandis qu'une voix *off* commente, le spectateur est confronté avec une série de très gros plans de

⁵⁰ Tous les noms des séquences du film *Jules et Jim* sont cités de l'œuvre *Jules et Jim – François Truffaut* (1995) de Carole le Berre.

son profil, de ses yeux, de sa bouche. « Catherine, la Française, avait le sourire de la statue de l'île. Son nez, sa bouche, son menton, son front étaient la fierté d'une province qu'elle avait incarnée, enfant, lors d'une fête religieuse. Cela commençait comme un rêve » (Truffaut, 1971 : 32)⁵¹.



Séquence 10. Catherine



Séquence 6. Albert. La statue au sourire

⁵¹ Toute citation du dialogue du film *Jules et Jim* (1962) est citée de l'œuvre *Jules et Jim : découpage intégrale et dialogues* de François Truffaut (1971).

Cette séquence nous rappelle immédiatement la séquence six pendant laquelle Albert montre les photographies en gros plan de statues à Jules et à Jim. Nous trouvons le même effet dans la séquence sept – la visite à la statue. Dans cette scène la caméra tourne autour de la statue et évoque l'idée du regard masculin des deux amis ainsi que de leur fascination avec la Déesse. À travers ce regard masculin, la comparaison entre Catherine et la statue de la déesse devient claire. L'acte de fixer ce regard confronte aussi le spectateur avec le pouvoir séduisant du personnage de Catherine. Comme la déesse représentée par la statue, Catherine enchante les deux hommes dès le premier moment qu'ils la voient.

Le film commence avec une voix *off* pendant laquelle Jeanne Moreau dit les mots suivants : « Tu m'as dit : Je t'aime. Je t'ai dit : Attends. J'allais dire : Prends-moi. Tu m'as dit : Va-t-en » (*Ibid*, 12). Emprunté au deuxième roman d'Henri-Pierre Roché *Les Deux Anglaises et le Continent* de 1956, cette énigme annonce le ton du film et sert comme prémonition qui nous met en garde tout en nous attirant. À la fois lyriques et simples, les quatre phrases évoquent un jeu de cache-cache dans une relation amoureuse où les deux personnes ne se trouvent jamais. Les mots renferment ainsi la possibilité d'un grand amour et la tragédie de l'amour inachevé. Le fait que nous n'avons pas encore vu Catherine à ce moment-là, met la protagoniste féminine dans un domaine éthéré et divin à travers la voix grave, immatérielle de Jeanne Moreau. Plus tard dans le film Moreau chante aussi la chanson *Le Tourbillon*⁵² qui saisit parfaitement l'essentiel de l'histoire en répétant l'idée de la voix *off* initiale (*Ibid*, 85-89) :

*On s'est connus, on s'est reconnus,
On s'est perdus de vue, on s'est r'perdus d'vue*

⁵² Serge Rezvani, l'acteur qui a joué le personnage d'Albert dans le film, a écrit les paroles de la chanson *Le Tourbillon* sous le pseudonyme de Cyrus Bassiak.

*On s'est retrouvés, on s'est réchauffés,
Puis on s'est séparés*

Bien qu'elle soit écrite d'une perspective masculine, la chanson établit immédiatement un lien entre le personnage de Catherine et la femme fatale dont elle chante. Elle est comme une sirène qui enchante les hommes avec sa voix attirante :

*Et puis elle chantait avec une voix
Qui, sitôt, m'enjôla*

En soulignant son apparence physique, la chanson accentue le pouvoir magique de l'image de la femme fatale.

*Elle avait des yeux, des yeux d'opale,
Qui me fascinaient, qui me fascinaient.
Y avait l'ovale de son visage pâle
De femme fatale qui m'fut fatale...*

*Ce curieux sourire qui m'avait tant plu.
Sa voix si fatale, son beau visage pâle
M'émurent plus que jamais.*

Les yeux d'opale et le visage pâle de la femme fatale invoquent une image surnaturelle, un drame mortel. La chanson mentionne aussi le « curieux » sourire archaïque.

Dans le film, Moreau impose sa présence irrésistible, parfois même envahissante, sur le spectateur. Par des techniques cinématographiques, son corps, ses gestes, sa voix, ses yeux et bien sûr son sourire sont accentués de telle façon que Jeanne Moreau et ainsi le personnage de Catherine deviennent une image très puissante qui domine complètement le film. Dans la séquence dix-huit, après la giffe, Truffaut présente le spectateur avec une série d'images figées en gros plan du visage de Catherine. Chacun des arrêts sur image évoque un sentiment différent et souligne les mille visages du personnage de Catherine.



Dès le début de cette scène elle commande l'attention entière des deux hommes et du spectateur et quand elle se sent exclue et en réponse à l'insolence de Jules, elle le gifle soudainement. Cette scène nous confronte aussi avec le caractère changeant et imprévisible du personnage. Dans son étude *Women in Film Noir*, E. Ann. Kaplan explique que le danger de la femme sexuelle et indépendante est exprimé visuellement à travers les effets cinématographiques comme l'éclairage, les angles de vue, la composition et d'autres aspects de la mise-en-scène. « *Women visually dominate men in the film frame, suggesting the threat represented by their*

powerful sexuality » (Kaplan, 1994 : 154). Grâce au film, le personnage de Catherine est devenu un symbole de la femme moderne, libre et indépendante.



Contrairement à Kathe qui est l'unique représentation d'une vraie femme, Helen Hessel, la nature duelle de la Déesse devient encore plus évidente dans le personnage de Catherine grâce à son caractère à facettes multiples. Catherine est un amalgame des autres personnages féminins du roman, y compris Gertrude, Lucie, Magda et Odile (Du Toit, 2008 : 1). À travers le film nous pouvons observer les différentes facettes de sa personnalité composée.

Déguisée en garçon elle est Thomas, qui triche pendant la course de vitesse sur la passerelle. Comme Thomas, elle nous révèle une facette enfantine et spontanée ; ce qui nous rappelle le

personnage d'Odile. « Odile s'amuseait tout le temps » (1953 : 49). En outre, cette image s'attaque aussi aux conventions patriarcales tout en établissant le personnage de Catherine à la tête du trio (Du Toit, *op cit*). La figure de Thomas confronte les deux hommes avec « un symbole qu'ils ne comprenaient pas » (Truffaut, 1971 : 37). Pendant la séquence de la passerelle, Catherine est aussi toujours devant les autres qui la suivent. Cette position accentue sa dominance sur les deux hommes.



Contrairement à cette représentation androgyne, Catherine est une vision de féminité

et de fragilité, habillée en robe de chambre blanche pendant la séquence suivante. Or, elle brûle des lettres d'amour ou bien, « les mensonges » et met le feu à sa robe de chambre (*Ibid*, 39). La présence inattendue du feu dans la chambre nous confronte avec une image paradoxale. Le spectateur est témoin d'un rite ancien et sacré qui n'accentue pas seulement le lien entre Catherine et la Déesse, mais aussi sa facette fantaisiste et fatale. Après le rite des lettres brûlées, Catherine veut mettre un flacon de vitriol dans sa valise. C'est « pour les yeux des hommes menteurs » (*Ibid*, 41). Quand elle la verse enfin dans le lavabo, nous voyons comment l'acide

fume : du feu liquide. Cette scène troublante révèle le personnage de Catherine comme femme fatale qui est capable de tout. Dans le roman *Jules et Jim* cette scène de vitriole correspond au personnage d'Odile.



Séquence 15. Les mensonges et le vitriol.

Suspendu au mur derrière son lit, le portrait de Napoléon nous rappelle le personnage de Kathe en représentant l'aspect tyrannique de sa personnalité. Pourtant, un peu plus tard dans le film, Catherine est l'image parfaite d'une mère affectueuse avec sa petite fille Sabine.



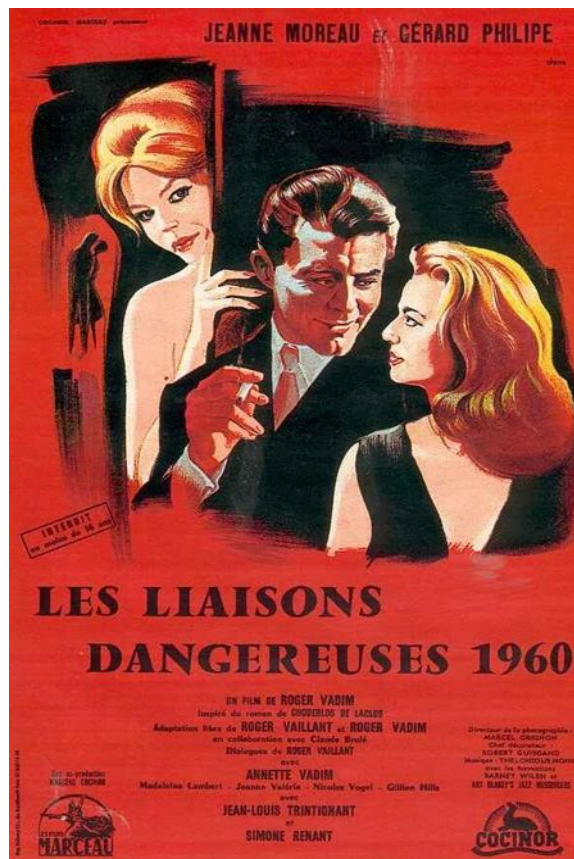
Séquence 29. Tout n'allait pas très bien.

À la fois camarade androgyne, incarnation de féminité, sorcière menaçante et fatale, despote et mère tendre – le personnage de Catherine est une femme aux mille visages qui incarnent la nature paradoxale de l'Éternel féminin. Dans le roman, Jim dit le suivant de Lucie : « Il craignait qu'elle ne fût jamais terrestrement heureuse...Elle était une apparition pour tous, peut-être pas une femme pour soi tout seul » (1953 : 33). Dans la version de Truffaut il dit la même chose de Catherine⁵³. Cette phrase souligne encore la relation entre Catherine et la Déesse – une femme qui peut être vénérée mais qui n'appartient qu'à elle-même, toujours.

À travers le film Catherine est aussi présentée comme une reine. « Mais c'est une reine, Jim. Et je vous parle franchement, Catherine n'est pas spécialement belle, ni intelligente, ni sincère, mais c'est une vraie femme [...] nous lui prêtons une complète attention comme à une reine » (Truffaut, 1971 : 103-106). Sa présence rayonnante dans le film est accentuée par le fait qu'elle est souvent habillée en blanc, la même couleur de la statue archaïque. Cette couleur souligne la présence majestueuse et divine du personnage tout en nous rappelant aussi l'aspect virginal de la Déesse. Bien que Catherine soit mariée, elle n'appartient à aucun homme. Jules et Jim ne sont pas présentés comme supérieurs à elle, mais plutôt comme ses associés ou même ses acolytes. Comme reine, elle suit aussi ses propres lois et est complètement libre des lois créées par l'homme. « Enigmatique, changeante, imprévisible, Catherine est toutes les femmes en une et c'est elle en femme maîtresse qui initie l'action, que ce soit des courses de vitesse, des départs ou des rendez-vous » (Du Toit, 2008 : 2). Si Kathe domine la plus grande partie du roman, Catherine domine le film entier et détermine pareillement le déroulement de l'histoire.

⁵³ Est-elle faite pour avoir un mari et des enfants ? Je crains qu'elle ne soit jamais heureuse sur cette terre. Elle est une apparition pour tous, peut-être pas une femme pour soi tout seul (Truffaut, 1971 : 46).

Le personnage de Catherine sert ainsi à intensifier notre perception et notre expérience du personnage de Kathe du roman *Jules et Jim*. Par le film *Jules et Jim*, Jeanne Moreau relie le personnage de Catherine à l'image de la femme fatale dans la tradition du Film Noir et de la Nouvelle Vague. La décision d'avoir Moreau dans le rôle de Catherine était faite bien avant le tournage du film. Comme Helen Hessel que « tous aimaient » et qui « était le centre de l'attention où qu'elle soit »⁵⁴, Moreau a aussi enchanté François Truffaut. Actrice bien connue dans le cinéma français, Moreau tenait déjà la vedette dans plusieurs films de la Nouvelle



L'affiche du film
Les Liaisons Dangereuses (1960)

Vague comme *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) et *Les Amants* (1958), tous les deux réalisés par Louis Malle, ainsi que *Les Liaisons dangereuses* (1959) de Roger Vadim. Dans tous ces films elle a joué le rôle d'une femme séduisante et dangereuse. Ses rôles précédents ainsi que la richesse amoureuse de vie privée ont influencé la décision de Truffaut. Dans son œuvre *Francois Truffaut and Friends – Modernism, Sexuality, and Film Adaptation*, Robert Stam écrit (2006 : 59) :

Moreau also brings to the film the intertextual aura of some of her previous roles, especially as the sexually liberated heroine of both Louis Malle's Les Amants and of Roger Vadim's Les Liaisons dangereuses, an aura further heightened by the paratextual buzz generated by her numerous real-life affairs.

⁵⁴ Franz Hessel dans *Journal d'Helen*, 1991: IX-X.

En plus de créer une certaine attente, l'actrice elle-même communique aussi quelques-uns de ses propres caractéristiques au rôle : son visage, ses yeux attirants, son corps, sa voix et bien sûr son sourire énigmatique deviennent ceux de Catherine et par association ceux de Kathe. Cette grande présence irrésistible de l'image nous place littéralement face à face avec la Déesse incarnée par Catherine. La complexité du personnage de Catherine renforce et accentue ainsi parfaitement le concept de la nature duelle de l'Éternel féminin.



Jeanne Moreau

2.3 Nicolette – la nymphe éthérée de Paris

Dans *L'Ambassadeur* d'André P. Brink, Nicolette est aussi présentée comme une sorte d'apparition mythique, chimérique et éthérée. L'ambassadeur utilise souvent des termes mythologiques et abstraits pour décrire Nicolette: « *Want as ek aan haar dink, is sy 'n legende, 'n sprokie ; sy is Heloïse, én Francesca de Rimini, en uiteindelik : Pasiphaë* »⁵⁵ (2006 : 182)⁵⁶. Le fait que Nicolette est comparée à un mythe et à un conte de fées, l'établit comme un personnage fictif et irréel. Nous avons l'impression qu'elle vienne d'un autre monde. La référence à Pasiphaé qui est la fille immortelle d'Hélios, crée immédiatement un lien entre Nicolette et la divinité et donc, l'Éternel féminin.

Son arrivée soudaine est annoncée au début de la partie du roman intitulée « *Kroniek* » : « *Sy het aan die einde van 'n amptelike dag na hom gekom. Dit was asof onsigbare strale uit die hele Europa en uit die ver suidland almal gekonvergeer het op dié swaar lessenaar, dié telefoon, dié memorandumblok, dié vaste en versorgde hand* » (*Ibid*, 95)⁵⁷. À la fin du roman, l'ambassadeur décrit la première apparition de Nicolette dans son bureau par les mots « *Donna m'apparve* » en

⁵⁵ Les deux premiers personnages mentionnés dans la phrase sont des femmes damnées qui font partie des couples fatals bien connus. La liaison interdite d'Héloïse, une étudiante et son professeur Abélard, un théologien et philosophe français, était damnée dès le début. Leurs lettres d'amour bien connues sont parmi les plus anciennes du monde. L'amour tragique de Francesca de Rimini et Paolo Malatesta a été immortalisé par Dante Alighieri dans *La Divine Comédie*. Selon l'histoire, Francesca et Paolo ont été tués par le mari de Francesca. Pasiphaé était la femme du roi de Crète Minos ainsi que la mère du minotaure qui habitait dans le labyrinthe. Selon le mythe, Ariane ou *Ariadne*, aussi une fille de Pasiphaé et Minos, a aidé Thésée à échapper du labyrinthe après qu'il avait tué le minotaure.

⁵⁶ Quand je pense à elle, elle est un mythe, un conte de fées ; elle est Héloïse, Francesca de Rimini, Pasiphaé... Tout cela, en essayant de résoudre son équation, de trouver une solution. Mais quand tout est dit et fait, ce qui reste c'est tout simplement elle – connue, inconnue, inconnaissable (1986 : 213).

⁵⁷ C'est à la fin d'une journée de travail qu'elle est venue vers lui. Il semblait que de tous les coins de l'Europe, et de ce lointain pays au sud, d'invisibles rayons convergeaient vers ce solide bureau, ce téléphone, cet agenda, cette main ferme et soignée (1986 : 113).

référence à *La divine comédie*⁵⁸ de Dante Alighieri (*Ibid*, 365)⁵⁹. Le fait qu'elle surgit de nulle part à la fin d'une journée de travail dans le bureau de l'ambassadeur présente un contraste direct avec son monde réel, organisé et masculin dans lequel il fonctionne parfaitement – une machine qui ne fait jamais de faute. « *En uit die donker gang verskyn sy skielik en knip haar oë teen die lig : die vreemde meisie met die los, deurmekaar, nat swart hare, met haar klere druipend van die reën...* » (*Ibid*, 99)⁶⁰. Cette apparition improbable de Nicolette est une vision féminine et irréelle qui bouleverse le monde masculin et ordonné de l'ambassadeur. « *Teen wil en dank is daar 'n effense laggie om sy mond, bloot oor die ongerymdheid van haar verskyning in sy drukke, aansienlike wêreld* » (*Ibid*, 99)⁶¹. Elle représente l'antithèse absolue du monde structuré de l'ambassadeur dans lequel il se sent à l'aise et contrôle tout. « *Die Ambassadeur keer terug na die ordelike sekerheid van sy ruim kantoor...* » (*Ibid*, 119)⁶². La convergence magique des invisibles rayons de soleil sur le bureau de l'ambassadeur souligne l'aspect mythique et éthéré du personnage de Nicolette en accentuant le lien entre elle et Pasiphaé, celle « *qui brille pour tout le monde* » (Noël, 1806 : 270). L'image de cette convergence des rayons crée en même temps une atmosphère céleste et troublante. Nous avons un pressentiment déroutant de ce qui va se passer.

Comme dans le roman *Jules et Jim*, les deux protagonistes masculins de *L'Ambassadeur*, Stephen Keyter et Paul van Heerden sont d'emblée enchantés par l'image de Nicolette. « *En nou*

⁵⁸ Cette phrase fait partie du Purgatoire : Canto XXX.

⁵⁹ Donna m'apparve (1986 : 402).

⁶⁰ Elle apparut en venant du couloir obscur, comme un poisson qui surgit de l'eau boueuse, et elle cligna les yeux dans la lumière : une fille étrange, avec des cheveux blonds, humides et défaits [...] (1986 : 118).

⁶¹ Il sourit malgré lui, rapidement, amusé sans aucun doute par sa présence inattendue et incongrue dans son univers occupé et important (1986 : 119).

⁶² L'Ambassadeur revint à la sécurité ordonnée de son bureau (1986 : 142).

*was Nicolette daar. In die week ná haar eerste besoek het sy 'n bepaalde gestalte in my gedagtes begin kry, die uiting het nood geword » (Brink, op cit, 30)⁶³. L'apparition de Nicolette évoque la même atmosphère merveilleuse et menaçante que la statue de la déesse avec le sourire archaïque dans *Jules et Jim*. Stephen et l'ambassadeur sont tous les deux contraints à la suivre.*

À travers le roman, le personnage de Nicolette est présenté comme une entité éternelle et omniprésente. L'ambassadeur la décrit comme un présent continuél sans commencement ni fin : « *Hoe kan ek chronologies van haar praat as sy geen chronologie hét nie ? Want sy is eenvoudig 'n soort onvoltooide teenwoordige tyd, 'n boek wat mens in die middel begin lees en waarvan omslag, titelblad, begin en slot makeer » (Brink, 2006 : 181)⁶⁴. Cette description crée l'idée que Nicolette est indéfinissable et peu accessible. Au début du roman, Stephen parle des mensonges perpétuels de Nicolette et de son comportement imprévisible. « *Origens is die herinneringe aan dié agtien maande baie bont [...]* » (2006 : 49)⁶⁵. Son expérience d'elle est composée d'incidents sans rapport direct. Un peu plus loin, l'ambassadeur dit aussi que tout ce qu'il retient d'elle, « c'est un fouillis d'impressions incohérentes » (*Ibid*, 181)⁶⁶:*

Wát ek van haar het, is 'n warboel van indrukke : flardes gesprekke, onsamehangende droombeelde, fantasieë, bygeloof, begeertes, heerlike heidense onskuld, leuens, klein gebare, drifte, lang pouses, onredelike vrese en vrae, miskien 'n houding van die kop, 'n trekkie van die lip, 'n lang, 'n obsene woord. Herinneringe aan haar is nooit 'gedagtes' nie, maar sintuiglike ervarings.

⁶³ Et soudain, Nicole était là. Pendant la semaine qui a suivi sa première visite, elle a fini par prendre une forme très précise dans mon esprit, le souvenir de son corps de gamine était comme une réponse à mes besoins agressifs (1986 : 32).

⁶⁴ Comment faire d'elle un récit chronologique si elle n'a aucune chronologie ? Elle est un présent continuél, un livre qu'on commence par le milieu, qui n'a ni couverture, ni page de titre, ni début, ni fin (1986 : 211).

⁶⁵ Mes autres souvenirs de ces dix-huit mois sont plutôt confus (1986:54).

⁶⁶ Tout ce que j'ai d'elle, c'est un fouillis d'impressions : des bouts de conversation, des images incohérentes sorties d'un rêve, des caprices, des superstitions, des désirs, une délicieuse innocence païenne, des mensonges, des petits gestes, des passions, de longues périodes de calme, des peurs et des questions absurdes, une position de tête, un frémissement de la lèvre, un rire, un mot obscène. Les souvenirs que je garde d'elle ne sont jamais des pensées mais des expériences physiques » (1986 : 211).

Le fait que ses souvenirs évoquent la présence physique de Nicolette accentue le lien entre elle et une force instinctuelle, une force de la Nature. Nous remarquons aussi la présence du caractère dual de la Grande Déesse dans le personnage de Nicolette, parce qu'elle est à la fois innocente comme une enfant et impure comme une païenne. « *Daar was iets professoraals omtrent haar...Origens : iets virginaals ?...iets preuts ?...iets banaals* » (Ibid, 29)⁶⁷.

L'idée que Nicolette vient d'un monde inconnu et mythique est accentuée par son caractère mystérieux. Dans le roman elle est présentée comme un mystère que les deux protagonistes masculins essaient de résoudre en vain. Plus ils essaient de la connaître et de la comprendre, moins ils réussissent. Comme un être impalpable et chimérique, elle leur échappe toujours. Elle est comme un être éthéré qui ne marche pas sur la terre, mais qui flotte comme une nymphe ou une fée. Elle peut apparaître et disparaître en un claquement de doigts. « *Hy hoor geen voetstappe nie. « 'n Meisie trap nie op die aarde nie » – êrens is daar 'n gedig met só 'n reël, dink hy[...] Sy is weg ; en hy bly staan met die nugter feit dat sy – glo daar wás, ondanks sy verset, sy ergernis, en sy uitdruklike woorde* » (Ibid, 118)⁶⁸. Chaque apparition est comme un événement unique et irréel. La nature insaisissable de Nicolette nous rappelle la nature divine de l'Éternel féminin ; ce qui n'est pas simple à définir mais qui pourtant exprime tout : N-I-C-O-L-E-T-T-E / N-I-C-O-L-E. « *Ek spel die fraai note van haar naam asof dít haar aan my sal openbaar. Maar uiteindelik bly die tong net talm op die onuitgeproke slotsillabe, soos die*

⁶⁷ Étrange cet air presque professoral...En dehors de cela – même si la seule pensée en est ridicule –, quelque chose de prude. Et, en même temps, sans conteste, quelque chose de vulgaire... (1986 : 30).

⁶⁸ Avec quelle légèreté une fille peut se déplacer, pensa-t-il, comme un oiseau ; comme elle est libre...Elle était partie ; et il restait là en sachant seulement qu'elle était avec lui une minute plus tôt, en ignorant ses réprimandes, son agacement, son travail, tout le poids de son existence (1986 : 141).

gedagtes tot rus kom by die onpeilbare in háár » (*Ibid*, 182)⁶⁹. Suspendue dans un « présent continu » et inachevé, Nicolette n'est pas affectée par le passé où le futur. Elle existe seulement. Comme la dernière consonne de son nom, elle est là mais sa présence reste un mystère inexplicable et inconnaissable. Le fait qu'elle existe dans un continuum inachevé, évoque l'idée de l'immortalité et la jeunesse éternelle.

En outre, la description de la ville de Paris comme le monde inconnu et fantastique de Nicolette soutient l'aspect mythique, chimérique et irréel du personnage. Après avoir rencontré Nicolette, Stephen et l'ambassadeur éprouvent la ville comme un lieu complètement étrange, une sorte d'organisme vivant et plus grand qu'eux. « *Vir die heel eerste keer sedert sy aankoms in Parys ervaar hy die stad as vreemd, iets wat anderkant sy daaglikse horison aanhoudend voortleef* » (2006 : 103)⁷⁰. Dans le roman, la ville est décrite comme un labyrinthe à travers lequel Nicolette mène les deux protagonistes masculins, en particulier l'ambassadeur. Elle leur montre un autre côté de ce monde et comme Ariane, la fille de Pasiphaé, ce n'est qu'elle qui sait comment sortir du labyrinthe. Leur expérience de la ville, comme de la femme, rend les deux hommes impuissants. Comme le roman se déroule, la ville et Nicolette sont tellement entrelacées qu'il devient difficile de discerner si les hommes sont fascinés par la femme ou par Paris. (*Ibid*, 137)⁷¹ :

⁶⁹ Je formule les syllabes de son nom comme si le son allait la faire revivre. Mais ma langue s'arrête sur la dernière consonne, sans la prononcer ; toutes mes pensées se fixent sur ce qui reste insaisissable en elle (1986 : 212).

⁷⁰ Pour la première fois depuis son arrivée à Paris, il ressentait la ville comme quelque chose d'étrange, un organisme avec sa propre existence incontrôlable, au-delà des limites de son horizon quotidien (1986 : 123).

⁷¹ Tout avait un air d'irréalité. À un moment, gagné par quelque chose qui ressemblait à de la claustrophobie, il faillit se lever pour s'enfuir, pour revenir vers son univers familial. Mais à moitié endormi par la chaluter et le vin lourd et bon marché, il resta à la regarder et à l'écouter... (1986 : 163).

Alles het 'n skyn van algehele onwerklikheid, self onmoontlikheid. Aanvanklik ontstel dit hom so dat hy sou verkies om op te staan en te vlug, terug na 'n bekende wêreld. Maar in die groeiende gemoedelikheid van die swaar, goedkoop, wyn se warmte bly hy tog sit en luister na haar...

Le monde étrange et menaçant de Nicolette brouille le sens de la réalité des deux protagonistes masculins. Ils se sentent perdus dans le personnage de Nicolette de la même façon qu'ils se sentent perdus dans le labyrinthe de son monde. Au début du roman Stephen dit : « *Ek het geweet dat ek uiteindelik net weer in Nicolette verdwaal sou raak sodra sy ter sprake kom* » (*Ibid*, 47)⁷². Paris est aussi décrit comme le catalyseur fatal du roman. « *Ek dink soms (al gee ek dit teësinig toe) dat die stad 'n soort katalisator was – en is – vir alles wat gebeur het* » (*Ibid*, 23)⁷³. On attribue ainsi le même statut et la même fonction à la ville qu'à la protagoniste



Photographie aérienne de Paris (Collection personnelle, 2010).

⁷² Je savais que je me perdrais à nouveau dans Nicole dès que je réveillerais mes souvenirs (1986 : 52).

⁷³ Parfois, j'ai l'impression que la ville a servi de catalyseur à tout ce qui s'est passé et qui se passe encore (1986 : 22).

féminine. « *Dis nie maar 'n verhoogbehangsel of noodwendige versameling geboue en mense nie. Dit het deurentyd iets van 'n eie bestaan, groter en noodlottiger as die som van al die kleiner lotgevalle binne-in sy anatomie* » (*Ibid*, 23)⁷⁴. La ville – présentée comme organisme vivant, coupable et fatal – et le personnage de Nicolette peuvent être considérés comme une entité inséparable. Comme nymphe éthérée, Nicolette reste toujours inaccessible et inconnaissable avec toute la légèreté apparente de la ville mythique de la lumière (*Ibid*, 184)⁷⁵ :

Wat sóek ek hier? Wat kan sy – of enige iemand soos sy – my gee? Of anders wil ek haar soos 'n kind behandel, haar straf, dat sy wéét. Dieper as alles is die wanhoop: Hier is ek by haar, maar dis nie die hele sy nie. Hoeveel ander, tientalle van hulle, loop daar nie in dié stad rond wat iets van haar in hulle omdra nie? [...] Sy is nie beperk tot hierdie vier mure wat so naby mekaar onder die dak saamgebuk staan nie. Soos 'n enkele korreltjie goedkoop badsout in 'n groot bad water is sy deur Parys versprei... En watter minuskule brokkie van haar is myne? Asof ek selfs durf praat dat ek enigiets hét; dat enigiets omtrent haar 'hebaar' is!

En présentant l'ambassadeur avec les deux côtés de la ville – l'un sombre et menaçant et l'autre plein de lumière et de joie – Nicolette crée un environnement inhabituel qui défie l'ambassadeur d'examiner et de questionner ce qui est réel. « *En dit alles is háár kontrei. 'n Onwerklike, groteske, fantastiese wêreld waar verbygangers in die reën en donker ontliggaam en sonder vaste buitelyne verbyskuifel... waar hy op die duur moet twyfel of selfs hy daar is; en of hy ooit daar was* » (2006 : 166)⁷⁶. Plus l'ambassadeur se laisse entraîner par Nicolette, plus il se sent absorbé par la ville. Pendant son dernier voyage avec Nicolette à travers Paris, il est complètement enchanté par l'air carnavalesque de la ville. « *Die Avenue Alexandre III bring ons*

⁷⁴ C'est tellement plus qu'une toile de fond ou des immeubles regroupés au hasard. J'ai toujours senti dans cette ville une vie propre qui est bien plus vaste et plus insaisissable que l'addition des petites destinées qui s'agitent en elle (1986 : 22).

⁷⁵ Qu'est-ce que je fais avec elle? Que peut-elle – ou n'importe qui comme elle – m'offrir? Parfois, je ressens le besoin urgent de la traiter comme une enfant, de lui donner une bonne correction, afin, qu'elle se rende compte de ce qu'elle fait. Pardessus tout, il y a ce désespoir en moi : ici je suis avec elle, mais elle, n'est pas entièrement ici. Il y en a d'autres dans cette ville qui jalonnent son existence... Elle n'est pas enfermée dans ces quatre murs, si proches sous ce toit. Comme un seul grain de sels de bain parfume toute une baignoire, elle s'est insinuée dans tout Paris... Et quelle est la part de sa vie qui m'appartient? N'est-il pas présomptueux même de penser que je possède chose d'elle, comme si quelque chose d'elle pouvait jamais être 'possédé'? (1986 : 215).

⁷⁶ C'était le monde dans lequel elle vivait. Un univers irréel, grotesque, fantastique où des piétons passaient en trainant les pieds sous la pluie, des ombres sans substance... un monde qui lui faisait se demander si lui-même était bien réel, ou avait été réel (1986 : 192).

in die Champs-Elysees met die stroom motorligte...glad en fluïed by ons verby. Dis of ons self substansie verloor en begin vloei, deel van die een groot vloed om ons, een en al beweging, een straling, opgeneem in lig » (2006 : 348)⁷⁷. Malgré la réalité grave des événements passés, la ville aide Nicolette à créer l'illusion fatale que tout va bien (2006 : 351)⁷⁸ :

Ek het gedink aan al die koorsagtige bedrywighede wat so pas agter die rug was...Sy het my hand geneem sodat ons kon verder gaan. Ek het na haar gekyk, teruggeglimlag, en die vertroebeling voel wegsyfer. Wat het alles saak gemaak terwyl ons nog hier deur die ligte stad kon swerf ? Dit sou eindig. Dit moes. Maar nou was alles nog kosbaar by my.

Par ce lien entre elle et la ville, Nicolette acquiert un statut surnaturel qui la lie encore une fois à la divinité omniprésente. Comme la ville, elle est aussi « plus vaste et plus insaisissable que l'addition des petites destinées qui s'agitent en elle » (Brink, 1986 : 22).

La nature inconnaissable du personnage de Nicolette est soutenue par sa nature enfantine. À travers le roman, Nicolette est aussi présentée comme une femme enfantine qui est complètement différente des autres femmes. Elle est une fille incompréhensible et nymphique qui habite dans un autre monde. « *Dit alles moet ek optel en bereken om haar som te probeer maak, 'n oplossing te probeer vind vir x. Maar uiteindelik sit ek nog net : met hâár, bekend maar onbekend. Sy is só volstrek net wat sy is – jonk ; en : meisie – dat sy haar eie mite is* (2006 : 182)⁷⁹. Brink a fondé le personnage de Nicolette en grande partie sur le type Brigitte Bardot décrit par Simone de

⁷⁷ Par l'avenue Alexandre-III, nous avons atteint les Champs-Élysées, où les phares des voitures glissaient en un seul mouvement depuis l'Arc de Triomphe. Nous avons-nous-mêmes eu l'impression de perdre notre substance et de faire partie de cet immense flot ; tout se dissolvait dans ce courant incessant et dans cette lumière miroitante (1986 : 385).

⁷⁸ J'ai pensé aux jours épouvantables que je venais de vivre...Elle m'a pris la main pour m'entraîner plus loin. Je la regardais, je lui souriais et je sentais mon inquiétude momentanée qui s'en allait. Qu'y avait-il d'important si nous pouvions nous promener tous les deux dans la cité céleste ? Cela finirait bientôt. C'était inévitable. Mais en ce moment tout était précieux et présent (1986 : 388).

⁷⁹ Tout cela, en essayant de résoudre son équation, de trouver une solution. Mais quand tout est dit et fait, ce qui reste c'est tout simplement elle – connue, inconnue, inconnaissable (1986 : 213). [Elle est comme elle est – jeune ; et : fille – elle est son propre mythe].

Note de l'auteur – Vu que la traduction française de 1986 a été basée sur la traduction anglaise par André Brink de 1985 et que l'auteur a apporté de nombreux changements à son texte dans la version anglaise, nous avons à certains endroits ajouté des parties de texte pour mieux refléter le texte original afrikaans qui forme la base de notre étude comparée.

Beauvoir dans son essai *Brigitte Bardot et le syndrome de Lolita*⁸⁰. Selon de Beauvoir, Bardot est une sorte de nymphe ambigüe, une femme enfantine qui existe dans un monde dans lequel l'homme ne peut pénétrer. « Aujourd'hui la femme adulte vit dans le même monde que l'homme, mais la femme-enfant se meut dans un univers auquel il n'a pas accès. La différence d'âge rétablit entre eux la différence nécessaire pour faire naître le désir » (1979 : 365). Brink reprend cette idée d'un monde inaccessible dans *L'Ambassadeur* : « *Maar dit was soos Kersmôre*



Brigitte Bardot dans *Et Dieu... créa la femme* (1956)
de Roger Vadim

by die Mis, toe sy êrens in 'n ruimte in beweeg het waar ek nie kon agterna nie » (1986 : 353)⁸¹.

Contrairement à une femme adulte qui est marquée et influencée par ses expériences, la femme enfantine reste non affectée. « Elle est sans mémoire, sans passé, et grâce à cette ignorance, elle garde la parfaite innocence qui est inhérente au mythe de l'enfance » (Beauvoir, *op cit*, 366). Tandis que Nicolette semble incroyablement indemne à travers ses expériences négatives, les personnages d'Erica et de Gillian portent tous les deux le malheur de leur vie. « *Omdat dit verlede tyd was, reeds gelewe, bélewe, klaar geabsorbeer in haar, en dus vergeet ?* » (2006 : 244)⁸².

⁸⁰ L'article est publié pour la première fois en anglais comme *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome* dans *Esquire*, août 1959, p. 32-38.

⁸¹ Mais c'était comme le matin de Noël, à la messe, quand elle était entrée dans une dimension où je n'avais pas pu la suivre (1986 : 391).

⁸² Parce que cela appartenait au passé, que cela était absorbé par son corps et par conséquent oublié ? (1986 : 280).

Comme un enfant, Nicolette vit toujours dans le présent, ou bien dans son présent, non affectée par le monde réel. Le présent continu qui l'entoure, la protège aussi.

Stephen et l'ambassadeur ont l'impression que Nicolette joue à cache-cache avec eux. « *Sy kon my woedend maak met die manier waarop sy sou tart en lok en daag – en op die laaste oomblik dan weer lag-lag padgee* » (*Ibid*, 49)⁸³. Cette image nous rappelle le jeu moqueur d'une nymphe ou peut-être d'une fée qui tracasse et provoque sa victime seulement pour s'enfuir. « *Weer was daar die kepie by haar regtermondhoek ; 'n uitdrukking wat my ongemaklik laat wonder het... sit sy my en uitlag ; speel sy met my – en watter spel ?* » (*Ibid*, 38)⁸⁴. Il semble que Nicolette garde le contrôle dans le roman par le biais de ses jeux et de son comportement imprévisible. « *Opnuut bly hy sit met die indruk dat sy dalk weer net 'n speletjie gespeel het waarin hy steeds aan die kortste ent trek* » (*Ibid*, 124)⁸⁵. Comme Kathe avec ses « actes gratuits » et ses jeux dangereux, Nicolette détermine le déroulement de l'histoire dans *L'Ambassadeur* en restant complètement insaisissable par les jeux qu'elle joue. Comme la Déesse virginale qui n'est pas affectée par les lois créées par l'homme, il semble aussi que Nicolette soit complètement libre. Elle n'appartient à aucun homme et fait ce qu'elle veut. Comme Kathe dans le roman *Jules et Jim*, Nicolette ne fait pas attention aux structures et aux règles du monde masculin de la politique. Elle ne s'intéresse pas aux actualités du jour et entre simplement dans le bureau de l'ambassadeur, sans suivre le protocole correct. « *Ek lees nie koerant nie. Buitendien : maak dit soveel saak ? Ons is*

⁸³ Elle me rendait fou en me tracassant, en m'invitant, en me provoquant – seulement pour, à la fin, s'enfuir en riant » (1986 : 54).

⁸⁴ Et à nouveau il y a eu ce petit frémissement au coin de sa bouche : une expression qui m'a amené à me demander avec un peu de gêne si elle était vraiment assise là, une nymphe affligée regardant son reflet dans une fontaine sous des nuages d'orage, ou si, en fait, elle se moquait de moi, si elle jouait avec moi (mais à quel jeu ?) (1986 : 41-42).

⁸⁵ À nouveau, il resta avec l'impression qu'elle n'avait fait – peut-être – que jouer à un autre jeu dans lequel il serait toujours le perdant (1986 : 148).

nie nou daar nie » (*Ibid*, 102)⁸⁶. Elle suit, comme Kathe, ses propres règles. « [...]’n vry wees van iemand wat net aan haarself behoort » (*Ibid*, 79)⁸⁷.

À travers le roman, le personnage de Nicolette est présenté comme une jeune femme aux mœurs très libres. Elle parle sans fard des relations sexuelles et n’a pas du tout honte de son corps nu. Bien que la sexualisation de Nicolette détermine considérablement son image fatale dans le roman, elle garde encore un élément d’innocence. « *Eet, en praat, en paar was vir Nicolette oënskynlik gelyksoortige aksies, alles ewe onvermydelik, ewe verspot, en ewe betekenisloos* » (*Ibid*, 28)⁸⁸. Pour Nicolette l’acte sexuel fait partie de la vie de la même façon que manger est nécessaire pour vivre. L’image sexualisée de Nicolette sert à différencier le personnage des autres femmes dans le roman (*Ibid*, 30)⁸⁹:

Sy was skielik soveel anders as die loom, tartende vroumense van my week se gedagtes. Om die waarheid te sê : sy was byna ’n teleurstelling, byna té doodgewoon, té bedaard. En daarby te reguit – blatant selfs – sonder die suggestie en bedektheid van ander meisies : nie vrou nie, maar femina ; ’n positiewe en uitdagende bevestiging van lyf en lede – en dit alles klaarblyklik (of net skynbaar ?) met volsterkte onselfbewustheid.

Comme « femina » Nicolette devient une affirmation positive du corps féminin, de l’acte sexuel ainsi que de la vie. Cette image relie à nouveau le personnage de Nicolette à la dualité de la Grande Déesse. Nicolette est simultanément présentée comme une femme aux mœurs légères et une jeune fille innocente. Quoiqu’elle apparaisse complètement ignorante de sa propre beauté féminine, elle est capable de séduire délibérément les hommes qu’elle rencontre. Dans son essai,

⁸⁶ Je ne lis pas les journaux. En outre : est-ce que c’est vraiment important ? Nous ne sommes pas là-bas (1986 : 121-122).

⁸⁷ [...]la liberté déconcertante de celle qui sait qu’elle n’appartient à personne qu’à elle-même (1986 : 93).

⁸⁸ Pour Nicole, manger, parler ou copuler semblaient être des actions équivalentes, toutes également ennuyeuses, mais indispensables » (1986 : 29).

⁸⁹ Tout à coup, elle était si différente de la femme aguichante de mes pensées fébriles au cours de la semaine. En fait, elle était presque indéfinissable, trop désagréable à voir, sans cet élément de suggestion et de mystère que j’apprécie chez une femme : elle ne donnait pas l’impression d’une femme, mais d’une femelle, l’affirmation troublante d’un corps et de membres – et cependant, sans en avoir conscience (1986 : 32).

de Beauvoir compare Brigitte Bardot au personnage de Lolita de Vladimir Nabokov, qui est décrite comme une *nymphette*⁹⁰. Malgré, son image érotique et sexuelle, Bardot comme type Lolita, maintient toujours l'air innocent, naïf et enfantin (*Ibid*, 181-182)⁹¹:

Ek sien haar in my arm, met haar tevrede kop slapend teen my skouer in die legendariese onskuld van 'n meisie in haar rus soos in water, verby water, in 'n stiller, anorganiese oerlaag van bestaan, onderkant drome; en ek ruik die geur van haar hare, en van haar duur of goedkoop parfuum, van rook, en van h  r : die onnaspeurlike 'odor di femina'.

Cette description confirme de nouveau l'origine mythique et chimérique de Nicolette. Dans son état de sommeil, elle retourne au monde éternel et primitif de la Déesse. « L'éternelle odor di femmina » (1986 : 212)   voque sa présence infinie et primordiale. Elle n'est pas femme mais « femmina » : l'essence de ce qui est féminin.



Sue Lyon dans le rôle titre du film *Lolita* de Stanley Kubrick (1962).

⁹⁰ Une nymphette est une fille préadolescente qui est sexualisée par le regard d'un homme adulte, le nympholepte. Ces deux termes ont été popularisés suite à la publication du roman *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov.

⁹¹ Je la vois allongée dans mes bras, la tête posée contre mon épaule, dans l'innocence légendaire d'une fille perdue dans son sommeil comme dans de l'eau, un sommeil plus profond que l'eau, une couche d'existence silencieuse, immobile, inorganique, au-delà des rêves. Et je respire l'odeur de ses cheveux, son parfum cher ou bon marché, et elle-même : l'éternelle odor di femina (1986 : 212).

Néanmoins, il faut mentionner la différence entre l'image de la Déesse incarnée complètement par le personnage de Kathe et l'image nymphique de Nicolette. Contrairement à Kathe, Nicolette n'est pas une mère et veut absolument rester ainsi. « *Ek het nooit beseef mens kan só uitswel nie...Ek gaan spring liewers in die Seine as dit met my gebeur* » (2006 : 302)⁹². La « stérilité » de Nicolette la tient suspendue dans cet état enfantin et impénétrable tout en accentuant son image comme femme fatale « *The femme fatal, no matter how amorous, does not conceive...* » (Allen, 2001 : 4). Nous rappelons que la figure de Lilith, l'incarnation originelle de la femme fatale, était condamnée à rester stérile. Dans le mythe de la Grande Déesse Mère, où la fécondité était de la plus haute importance, les femmes qui peuvent procréer étaient considérées comme bénies et les femmes stériles comme maudites. Dans le roman, Nicolette dit à l'ambassadeur qu'elle n'a jamais reçu de sacrement parce qu'elle n'a jamais été baptisée. En conséquence, elle croit qu'elle vit sans la grâce de Dieu. « *As mens nie gedoop is nie, lewe jy buite die genade* » (2006 : 217)⁹³. Il y a ainsi un lien entre le personnage de Nicolette et la figure mythique de Lilith qui est l'épitomé d'une vie à l'extérieur de la grâce. Comme Lilith qui vit à l'extérieur du jardin d'Éden, Nicolette se trouve toujours à l'extérieur du jardin de Luxembourg. « *Hoekom wil ek binne wees as ek buite is ; en as ek toegesluit word, is ek bang ? Hoekom kan ek nooit rus kry nie ?* » (*Ibid*, 238)⁹⁴. Ce lien avec Lilith renforce l'origine mythique du personnage de Nicolette.

⁹² Je ne savais pas qu'on pouvait devenir aussi grosse, qu'on pouvait gonfler comme ça...Je préférerais me jeter dans la Seine plutôt que de me laisser faire ça (1986 : 336-337).

⁹³ Quand on n'est pas baptisée, on vit sans la grâce (1986 : 251).

⁹⁴ Pourquoi est-ce que je veux entrer quand je suis dehors ; et si je suis enfermée dedans, j'ai peur? Pourquoi est-ce que je ne trouve pas le repos? (1986 : 273).

Nous trouvons aussi des références à la lune et l'eau, ces symboles de l'Éternel féminin, dans le roman. La chanson populaire française *Au clair de la lune* chantée par Nicolette évoque simultanément l'image de la lune, de l'amour et de l'acte sexuel :

*Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu ;
Ouvre-moi ta porte,
Pour l'amour de Dieu...*

*...Au clair de la lune,
L'aimable Lubin ;
Frappe chez la brune,
Elle répond soudain :
-Qui frappe de la sorte ?
Il dit à son tour :
-Ouvrez votre porte,
Pour le Dieu d'Amour.*

Pendant le pèlerinage des milliers de jeunes de Paris à Chartres, Nicolette fait l'amour au clair de la lune avec un inconnu qu'elle dit était le seul homme qu'elle avait aimé. La présence de la lune évoque la présence de la Déesse de l'amour. C'est aussi surtout pendant la nuit que Nicolette mène l'ambassadeur à travers la ville. Safiya Karimah écrit dans son œuvre *Moon Goddess* que la Déesse de la lune gouverne la nuit ou le noir, parce que c'est dans l'obscurité que toute la création commence : « *a seed in the dark of the earth ; a child in the dark of the womb ; or an idea in the dark of the unconscious mind that ruled the inner world* (2003 : 13). C'est aussi par leurs voyages à travers la ville pendant la nuit, et à travers Nicolette elle-même, que l'ambassadeur commence à questionner et à examiner sa propre vie – un processus qui sera important pour son épanouissement personnel. Nous voyons ainsi dans Nicolette la fonction

créatrice de la lune et de la Grand Déesse. L'image cyclique de la lune et sa connotation avec la mort, la vie et l'amour sont aussi évoquée dans la phrase suivante : « *Selfs 'n gewone middernag (wat so elke etmaal voorkom en so natuurlik is soos hoogwater) besit nog iets van 'n Middeleeuse skrik ; soos geboortes wat snags plaasvind, ousense wat snags sterwe, selfs die liefdesdaad – die 'kleine dood' – wat by voorkeur in die donker voltrek word* » (2006 : 230)⁹⁵. Le personnage de Nicolette est aussi comparé indirectement avec la lune. « *Sy sit met haar kop uitgeleun by die motorvenster, haar hare los in die wind, haar oë wydoop om die lig eenvoudig in haar te laat in straal [...] Die ligte rondom weerkaats in klein prikkels in haar oë* » (Ibid, 348)⁹⁶. La lune ne produit pas sa propre lumière mais reflète la lumière du soleil. Comme la lune, Nicolette absorbe et reflète la lumière autour d'elle. La comparaison entre Nicolette et Pasiphaé crée aussi un lien entre Nicolette et la lune, parce que Pasiphaé était aussi appelée la déesse de la lune (Johnson, 1994 : 277). Son nom signifie, avec justesse, « *celle qui brille pour tout le monde* » (Noël, 1806 : 270).

En outre, Nicolette est aussi fascinée par la Seine et remarque souvent le danger et le pouvoir fatal du fleuve. « *Môre-oormôre haal hulle haar uit die water uit [...] Die rivier máák so met 'n mens, veral in die donker [...]* » (2006 : 102)⁹⁷. Comme dans le roman *Jules et Jim* le fleuve et l'eau symbolisent la mort. Néanmoins, comme Kathe, Nicolette n'a pas peur de l'eau. Elle parle souvent de la noyade d'une façon positive comme si elle veut se noyer un jour. « *Ek dink as ek 'n*

⁹⁵ Même un minuit ordinaire (un phénomène aussi régulier et naturel que la marée haute) garde quelque chose de son ancienne terreur, et nous rappelle les naissances qui ont lieu la nuit, les vieilles gens qui meurent dans les ténèbres, même l'acte d'amour [la petite mort] qui est fait, d'habitude, dans l'obscurité (1986 : 264).

⁹⁶ Elle avait sorti la tête par la portière en laissant ses cheveux flotter au vent, et ouvrait de grands yeux pour laisser la lumière la traverser. Une fois, elle m'a regardé, en clignant des paupières, en riant, avec de petits éclats de lumière qui se reflétaient dans ses yeux (1986 : 385).

⁹⁷ Demain, on repêchera son corps dans l'eau [...] Parfois le fleuve a cet effet-là, surtout la nuit (1986 : 122).

*clochard was, sou ek daarvan hou om af te dryf as ek die dag dood is » (Ibid, 314)⁹⁸. À la fin du roman, quand il la cherche, l'ambassadeur se demande aussi si Nicolette s'est noyée enfin. « *Hy onthou 'n ander nag hier. En al die kere dat sy van die rivier gepraat het, en van die moedeloos wat hulle voortdurend hier inwerp. Sy self – ? » (Ibid, 361)⁹⁹. Le personnage de Nicolette est aussi comparé à l'eau et au fleuve. « *Maar sy moet dit al vergeet het, want wat verby is – 'n minuut of 'n jaar – word opgeneem in 'n vry fluïdium diep in haar, verborge soos 'n onderaardse rivier » (Ibid, 229)¹⁰⁰. Comme le fleuve Nicolette bouge toujours. Elle représente un continuum fluide parce qu'elle existe sans mémoire et sans conception du passé où du futur. La référence au fleuve souterrain évoque l'image du Styx, le fleuve d'enfer, et ainsi l'image négative de la mort. Comme symbole de l'irrévocable, l'image de l'eau coulante est associée à la mort et souligne aussi la nature insaisissable et fatale du personnage de Nicolette. Donc, la nature fatale de la Déesse est aussi liée au personnage de Nicolette à travers les symboles de la lune et de l'eau.***

2.4 Mère et Prostituée

Parallèle à la dichotomie Marie/Ève (et aussi celle d'Ève/Lilith) est le concept duel de la Mère/Prostituée. L'image de la bonne mère affectueuse qui donne et qui protège la vie, la Vierge Marie représente toutes les femmes vertueuses. Cette image s'oppose directement à la prostituée menaçante. L'incarnation du mal, elle est une femme dépravée et stérile, chez qui l'amour est

⁹⁸ Si j'étais clochard, j'aimerais être emportée par la Seine après ma mort (1986 : 352).

⁹⁹ Il se souvint d'une autre nuit sur ce pont. Et des nombreuses fois où elle avait parlé du fleuve et des désespérés qui s'y jetaient. Elle-même... ? (1986 : 398)

¹⁰⁰ Mais elle, apparemment, a déjà tout oublié ; ce qui est passé – une minute ou un an – est immédiatement absorbé par un mouvement au plus profond d'elle-même, secret comme une rivière souterraine (1986 : 263).

réduit à un acte sexuel vide et dépourvu de sens. Comme représentantes de la sexualité et de la séduction Ève et surtout Lilith évoquent l'image de la prostituée. C'est de cette face sombre et malfaisante de la dichotomie de l'Éternel féminin, grandement intensifiée par les artistes et les écrivains dès le milieu du XIX^e siècle, que l'image de la femme fatale se développe.

La femme fatale comme l'incarnation du mal n'est pas seulement juxtaposée à Ève, mais aussi à la prostituée profane qui anéantit les hommes à travers l'acte sexuel. Cette relation entre Ève et la sexualité crée ainsi un lien entre le péché et l'acte sexuel. Dans le christianisme, les relations sexuelles hors mariage sont considérées comme un tabou. Le monde patriarcal marginalise la femme soit comme bonne mère soit comme mauvaise prostituée. Nous pensons aux déclarations d'Otto Weininger qui réduisait la femme à un objet – consumée dans sa fonction sexuelle à la fois par l'acte, comme prostituée, et par le produit, comme mère. « *Die Frau will nicht als Subjekt behandelt werden, sie will stets und in alle Wege – das ist eben ihr Frau-Sein – lediglich passiv bleiben...Ihr Bedürfnis ist vielmehr, nur als Körper begehrt und nur als fremdes Eigentum besessen zu werden* » (Weininger, 1920 : 386-387)¹⁰¹. À travers les époques, nous trouvons une division croissante entre le concept de la sexualité et de la spiritualité ou bien la religion représentée par les images d'Ève (Lilith) comme prostituée et Marie comme mère.

Pourtant, il y avait un temps où la femme était acceptée dans toute sa totalité : comme mère ainsi que comme être sexuel. À travers le Paléolithique jusqu'à la fin de la Préhistoire nous trouvons les civilisations matriarcales qui vénéraient la Grande Déesse Mère comme Ishtar, Astarté et

¹⁰¹ La femme ne veut pas être traitée comme un sujet [...] Son besoin est d'être désirée comme un corps, possédée comme un bien (Weininger, 1975 : 238).

Inanna qui représentaient l'Éternel féminin. Dans ces civilisations archaïques la femme occupait une place très importante dans ce culte et revêtait une dimension sacrée comme symbole de la fertilité et de la fécondité. Dans ce contexte, le matriarcat n'implique pas que les femmes ont remplacé les hommes dans leurs positions d'autorité, mais plutôt que l'accent était mis sur les valeurs culturelles différentes (Qualls-Corbett, 1988 : 30).

Pendant les époques matriarcales, nous trouvons aussi la tradition de la prostitution sacrée. Pendant certains rites religieux, comme le mariage sacré où bien *hieros gamos*, la grande prêtresse où la Prostituée sacrée s'engage dans l'acte sexuel avec le roi pour assurer la continuation de la vie sur terre (*Ibid*, 39). Pendant le rite la Prostituée sacrée était vue comme l'incarnation de la Déesse. Le porteur de l'amour sexuel et de la vie, la Déesse incarne ainsi à la fois l'image de la mère et de la prostituée. C'est à travers la prostitution sacrée que la fécondité des femmes et la fertilité de la terre sont maintenues. La coutume de la prostitution sacrée unifie donc les deux concepts opposés de la sexualité et de la spiritualité.

Dans *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché la protagoniste féminine de Kathe incarne aussi la dualité de Mère/Prostituée représentée par la Grande Déesse, parce qu'elle est à la fois une mère et une femme sexuelle et libre. À la fin du roman elle dit à Jim : « Je suis une mère, Jim, une mère avant tout ! » (1953 : 231). Pourtant, Jim et Kathe ne réussissent pas à faire un enfant ensemble. Quand il annonce qu'il veut un enfant avec une autre femme, Michèle, Kathe montre son vrai côté fatal. « Elle devint terrifiante, Jim eut peur, il était enfermé avec une frénétique. Elle avança sur lui et l'attaqua des ongles, des dents, de tout » (*Ibid*, 232). Comme mère affectueuse, Kathe représente la fécondité de la Déesse, mais pendant la phase stérile elle devient

la « Mère Terrible » qui tuera l'homme. Comme Lilith, punie avec la stérilité, la jalousie de Kathe se rend capable de la mort.

Une femme moderne, libre et sexuelle – Kathe a des relations amoureuses avec beaucoup d'hommes différents. Elle utilise sa sexualité et l'acte sexuel d'une façon calculatrice pour atteindre ses propres buts. L'acte sexuel devient un instrument puissant pour Kathe avec lequel elle peut manipuler les situations et punir les hommes. Chaque fois qu'elle soupçonne que Jim est infidèle, elle le trompe aussi. Elle fait « l'irréparable » pour maintenir le contrepoids dans la relation amoureuse. Selon Kathe, il faut « [...] liquider la situation à sa façon et repartir à zéro [...] » (*Ibid*, 111). L'importance de toujours garder l'équilibre souligne la nature duelle de la Déesse qui représente l'équilibre parfaite entre la vie et la mort. Comme la Déesse, Kathe est capable de détruire l'amour et des plaisirs sexuels qu'elle crée. « – L'équilibre avec quoi, dit Jim, puisqu'il n'y avait rien ? – L'équilibre avec ce que je croyais, dit Kathe. Et maintenant je ne le crois plus. Et sans cela je l'aurais toujours cru » (*Ibid*, 177). Comme un général pendant une guerre, Kathe calcule exactement comment elle utilisera l'acte d'amour et son pouvoir sexuel pour assurer ce qu'elle croit être la justice. Or, dans la punition de « l'irréparable » nous voyons aussi un élément rédempteur parce que c'est à travers l'acte d'amour que le couple peut recommencer – « repartir à zéro ». La juxtaposition de la punition et de la rédemption souligne encore la nature duelle du personnage de Kathe et de la Déesse.

Dans *L'Ambassadeur* d'André Brink, le personnage de Nicolette, qui n'est pas une mère comme Kathe, est surtout présenté comme une prostituée. Au début du roman Stephen raconte de ses expériences futiles avec des prostituées après lesquelles il commence à parler de Nicolette. « *Dis nie toevallig, of uit bitsigheid, dat ek so vanselfsprekend van die hoere en heteres by háár uitkom nie. Wat was sy – wesenlik – anders ?* » (2006 : 28)¹⁰². Une jeune femme aux mœurs très libres, Nicolette a des relations sexuelles avec plusieurs hommes. Stephen dit que l'acte sexuel était comme manger pour elle – un acte tout à fait normal et nécessaire à sa survie. Il la compare aussi à une prostituée sacrée d'Aphrodite : « *Die een op haar mekkereise ; die ander 'n perfunktoriese hetere van Aphrodite* » (*Ibid*, 88)¹⁰³. Pendant son strip-tease, Nicolette est aussi annoncée à la scène comme « *die fabelagtige, weergalose, unieke, sexy Lulu* » (*Ibid*, 79)¹⁰⁴. Le personnage de Lulu, créé par Frank Wedekind, était immortalisé comme une femme libre et sexuelle par le film de G.W. Pabst (1929) *Die Büchse der Pandora*. Le film est basé sur les deux pièces de Wedekind : *Erdgeist* (1895) et *Die Büchse der Pandora* (1904). Le nom Lulu établit aussi un lien entre le personnage de



Louise Brooks comme Lulu dans *Die Büchse der Pandora* de G.W. Pabst (1929).

¹⁰² Ce n'est ni par hasard ni par amertume de ma part que cette discussion sur les grues et les allumeuses doit s'achever avec elle. Comment peut-on la décrire autrement ? (1986 : 29).

¹⁰³ L'une c'était enfié ; l'autre occupait ses jours comme une parfaite hétéra (1986 : 104).

¹⁰⁴ La fabuleuse, spectaculaire, unique et sexy Lulu – ou quelque chose comme ça (1986 : 93).

Nicolette et la figure mythique de Lilith, la prostituée sacrée de la déesse Inanna. « Un rapport existe aussi entre Lilith et les mots sumériens « lulti » [lascivite] et « lulu » [libertinage] » (1988: 931) Dans son chapitre sur Lilith dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel, Brigitte Couchaux fait aussi mention du lien entre Lilith et le personnage de Lulu de Wedekind ainsi que le personnage de Lolita de Nabokov (*Ibid*, 933). Par les mots : « *Lassata, non satiata* » (2006 : 249)¹⁰⁵, l'ambassadeur évoque aussi l'image du grand appétit sexuel insatiable de l'impératrice et courtisane, Messaline¹⁰⁶ quand il parle de Nicolette. Nous pensons au poème baudelairien *Sed non satiata*¹⁰⁷ dans lequel il parle d'une femme fatale à laquelle il ne peut s'échapper.

Dans ses *Journaux intimes* de 1887, Charles Baudelaire écrit : « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable » (1920 : 48). Dans *L'Ambassadeur*, Brink fait souvent allusion à Baudelaire et à ses représentations de la femme comme apparition de la nature et comme créature abominable quand il parle de Nicolette. Dans la version filmique de *Jules et Jim*, le personnage de Jules cite la même phrase et puis ajoute une autre citation de Baudelaire: « J'ai toujours été étonné qu'on laissât les femmes entrer dans les églises. Quelle conversation peuvent-elles tenir avec Dieu?¹⁰⁸ » (Truffaut, 1971 : 54). Pour Baudelaire, les femmes sont des êtres diaboliques et fascinants qui vivent sans la grâce de Dieu. Il les représente souvent comme créatures puissantes et surnaturelles qui peuvent détruire l'homme. En 1868, après la mort de Baudelaire, Théophile

¹⁰⁵ Lasata, non satiate (1986 : 285). La phrase veut dire: lassée mais inassouvie.

¹⁰⁶ Messaline était la troisième épouse de l'empereur Claude et la mère de Britannicus. Cependant, elle est surtout connue pour sa conduite scandaleuse et sa nymphomanie. Entraînée par son appétit sexuel hors du commun, elle commençait à se prostituer chaque nuit dans les bordels.

¹⁰⁷ La phrase *Sed non satiata* signifie « jamais assouvie ».

¹⁰⁸ *Journaux intimes* de 1887 (Baudelaire, 1920 : 76).

Gautier écrit dans un essai sur les personnages féminins trouvés dans la poésie baudelairienne (Guyaux, 2007 : 489) :

Diverses figures de femme paraissent au fond des poésies de Baudelaire, les unes voilées, les autres demi-nues, mais sans qu'on puisse leur attribuer un nom. Ce sont plutôt des types que des personnes. Elles représentent l'éternel féminin, et l'amour que le poète exprime pour elle est l'amour et non pas un amour[...]

À la fin du troisième chapitre du roman, Brink nous présente avec une description des jeunes femmes qui évoque les femmes fatales baudelairiennes (2006 : 288)¹⁰⁹.

O, julle meisietjies van Parys – ! Met hoë tuimelhare en smal bruin kuite en lenteborsies, swart wimpers, sappho-lippe, drasakkies in die hand of boeke-onder-die-arm :wat met ligtheid en bewysheid skerts met die gendarme by die Luxembourg se hek, skemeraand wanneer die park moet sluit – wat in die metro tussen mense en stampe opleun teen swaarbebaarde bleek jong mans met fel oë en maer hande en soen, kop agteroor, met jul smal rûe gekeer op gebrekeleke ou vroutjies wat struikel-struikel sitplek soek – wat oor die Seine se brûe stap [...] en jul heupies swaai en soms uit wanhoop julle in die slikgroenwater onder die hoë katedraal werp – wat teen parktradies, metrorelings, kostoonbanke, ou deure, of beskrewe grysmure die ou minnespel bedryf, met meer of minder oorgawe, meer of minder bedoeling, meer of minder vertoon – en elkeen, elkeen van julle dra – soos sy – tussen julle gladde dye die afgrond van Baudelaire!

La dernière phrase établit un lien direct entre les jeunes parisiennes et Nicolette. Elles portent « comme elle » le gouffre de Baudelaire entre leurs cuisses (1986 : 322). Cette image du sexe féminin comme abîme entre les cuisses, souligne la fatalité féminine incarnée par Nicolette et les autres jeunes femmes de Paris. Comme Baudelaire, Brink présente ainsi les jeunes filles parisiennes ainsi que Nicolette comme femmes dangereuses aux mœurs libres. Dans la version française de 1986 du roman traduite de la version anglaise de 1985, il y a une partie où l'ambassadeur trouve une édition des *Fleurs du mal* dans la chambre de Nicolette. En feuilletant le livre, il lit les vers suivant: « *Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle, Femme impure – Elle*

¹⁰⁹ Oh ! vous, jeunes filles de Paris ! Avec vos long cheveux, vos longues jambes brunes, vos seins comme de jeunes bourgeons, vos cils noirs, un filet à la main ou des livres sous les bras, qui plaisantez gaiement et timidement avec le garde à la porte du jardin du Luxembourg, au crépuscule, à l'heure de la fermeture...qui êtes penchées, écrasées et secouées dans le métro contre de jeunes hommes pâles, avec des yeux fanatiques et des mains ardentes, qui ignorez les vieilles femmes infirmes qui s'avancent en trébuchant vers leur siège...qui traversez les ponts de la Seine...et qui, parfois, de désespoir, vous jetez dans l'eau verte et sombre au pied de la haute cathédrale...qui jouez l'éternel jeu de l'amour contre les barrières des parcs, les grilles du métro, les comptoirs, les vieilles portes ou les murs sales, avec plus ou moins d'abandon, plus ou moins de sincérité, plus ou moins de joie...et chacune de vous porte, comme elle, entre ses cuisses douces, le gouffre de Baudelaire ! (1986 : 322).

endort les plus cruels maux. Et contient toutes les extases – vert paradis des amours enfantines – Tes deux beaux seins, radieux. Comme des yeux – cœur plein de choses funèbres – Plonger au fond du gouffre – (Ibid, 156). Ces extraits de différents poèmes de Baudelaire soulignent l'image de Nicolette comme femme fatale, femme enfantine, femme mauvaise ou bien prostituée.

De plus, l'image de Nicolette comme prostituée est aussi accentuée par les jeux sexuels et voyeuristes de son enfance. Dans le chapitre intitulé « *Nicolette* », la protagoniste féminine raconte comment elle « vendait » son corps, sa nudité, comme une toute jeune fille, aux garçons afin qu'ils puissent la regarder toute nue. « *Gek om so te lê met mens se rokkie opgetrek sodat hulle kan kyk. Maar ek het dit nooit verniet gedoen nie. Hulle het al my huiswerk vir my gedoen, en dan die appels aangedra, lekkers ook en hulle sakgeld natuurlik ; eintlik net wat ek gevra het* » (2006 : 301)¹¹⁰. Cette image d'une jeune fille provocatrice évoque le personnage de Lolita de Vladimir Nabokov et la référence aux pommes nous rappelle Ève. Toutes ces images accentuent la sexualité du personnage de Nicolette. Dans le roman Nicolette utilise aussi sa sexualité et l'acte sexuel pour son propre profit et comme une prostituée profane elle a souvent des relations sexuelles contre de l'argent. L'acte d'amour a aussi une signification spirituelle pour Nicolette, ce qui souligne de nouveau le lien entre la sexualité et la spiritualité.

La grande différence entre les personnages de Kathe et de Nicolette est que le premier incarne complètement l'image de la Grande Déesse par sa maternité. Pour elle, la stérilité est comme une malédiction. Kathe utilise aussi sa sexualité et l'acte sexuel de façon calculatrice pour atteindre

¹¹⁰ Complètement ridicule de se coucher comme ça, la robe relevée pour qu'ils puissent se rincer l'œil. [Mais ce n'était pas] gratuit. Ils faisaient [tous mes devoirs] et m'apportaient des pommes, des bonbons, de l'argent de poche, tout ce que je demandais (1986 : 335).

ses propres buts. Pour elle l'acte d'amour comme instrument punitif a assez de « poids » pour faire l'équilibre. Contrairement à Kathe, le personnage de Nicolette évoque surtout une image nymphique. Elle est une femme-enfant pour qui le coït est comme manger : un événement sans beaucoup de conséquence mais qui est nécessaire pour vivre. Nicolette ne calcule pas comment utiliser son pouvoir sexuel d'une façon punitive comme Kathe. Cependant, elle cause aussi de la douleur par ses aventures sexuelles. La dichotomie de la Mère / Prostituée renforce aussi l'image composée des deux protagonistes féminines si nous considérons Kathe comme représentante de l'image de la Mère et Nicolette comme la représentante de la Prostituée.

2.5 Le renouvellement de l'image de la femme fatale

Une version intensifiée d'Ève, la femme fatale, est devenue une figure en bloc, un personnage type qui est toujours présenté de la même façon. Elle est d'une grande beauté séductrice qui attire ses victimes masculines pour les anéantir. En examinant toutes les définitions du terme « femme fatale », nous arrivons chaque fois à la même conclusion : la femme fatale est une personne foncièrement négative. Or, dans *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché et *L'Ambassadeur* d'André Brink, les deux protagonistes fatales, Kathe et Nicolette nous présentent avec une nouvelle image composée en incarnant toutes les deux la nature paradoxale de l'Éternel féminin.

Mystérieuses, imprévisibles et changeantes, Kathe comme Déesse puissante et Nicolette comme nymphe éthérée ont toutes les deux leur origine dans un monde archaïque et mythologique. Cette origine exotique et inaccessible leur donne un pouvoir surnaturel et fatal. Elles sont des femmes indépendantes et essentiellement libres. En dominant le déroulement de l'histoire par les actes

imprévisibles et les jeux, elles rendent les protagonistes masculins impuissants et subjugués à leur merci comme des vraies femmes fatales. Néanmoins, elles ne sont pas simplement des personnages négatifs comme le stéréotype de la femme fatale, mais incarnent toutes les deux les dichotomies de Bien/Mal, de Marie/Ève et de Mère/Prostituée représentées par la Déesse. L'image duelle de l'Éternel féminin est aussi incarnée par le personnage de Catherine dans le film *Jules et Jim* de François Truffaut. À travers le film, la présence irrésistible et envahissante de Jeanne Moreau évoque le pouvoir séduisant de la Déesse. Femme aux mille visages, Catherine est présentée comme un personnage à facettes multiples parce qu'elle est un amalgame des autres personnages féminins du roman. La complexité du personnage de Catherine renforce ainsi la nature duelle de l'Éternel féminin.

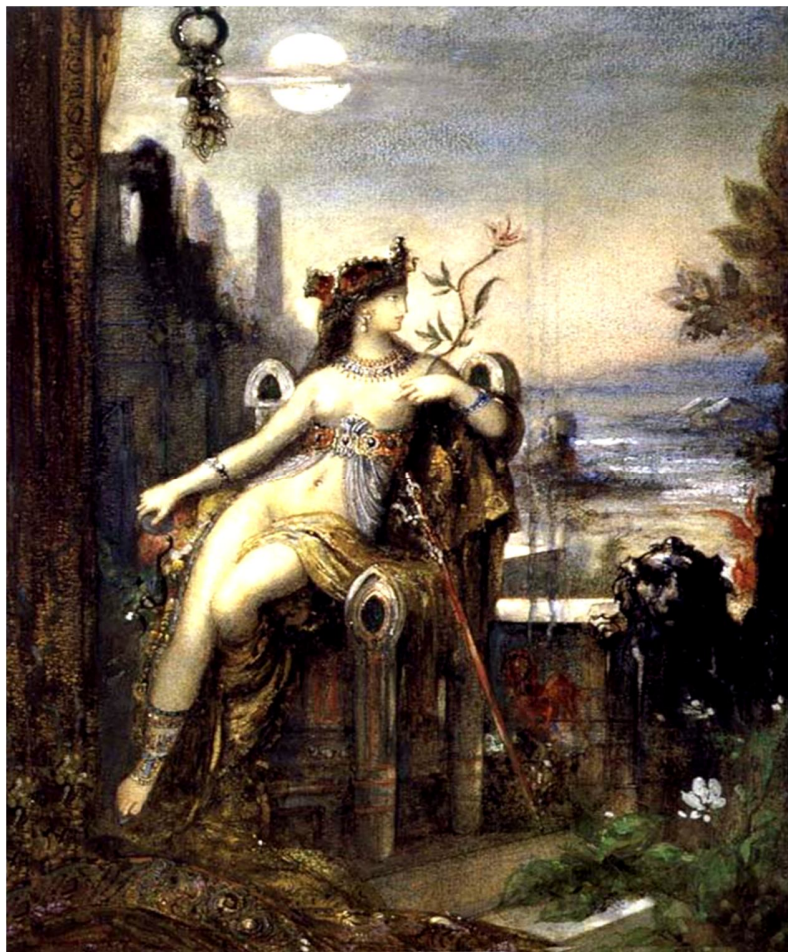
Donc, les personnages de Kathe/Catherine et de Nicolette nous présentent avec une image composée. Malgré leur capacité de détruire, elles affirment aussi la vie. Comme la Déesse qui représente l'Éternel féminin, Kathe et Nicolette existent aussi dans un état de mouvement et de changement perpétuel. C'est dans cette temporalité que nous trouvons leur capacité régénératrice que nous discuterons plus tard.

Chapitre 3

Le désir triangulaire et le couple fatal

Ah ! Cléopâtre, je comprends maintenant pourquoi tu faisais tuer, le matin, l'amant avec qui tu avais passé la nuit. — Sublime cruauté, pour qui, autrefois, je n'avais pas assez d'imprécations ! Grande voluptueuse, comme tu connaissais la nature humaine, et qu'il y a de profondeur dans cette barbarie ! Tu ne voulais pas que nul vivant pût divulguer les mystères de ta couche ; ces mots d'amour, envolés de ses lèvres ne devaient pas être répétés.

*Mademoiselle de Maupin*¹¹¹, Théophile Gautier



Cléopâtre (1887) par Gustave Moreau

¹¹¹ (1864 : 223-224)

3.1 Le rôle de la femme dans le couple fatal

Il avait été plutôt ébloui, fasciné, foudroyé en quelque sorte, que charmé par cette apparition surhumaine, par ce monstre de beauté... La perfection portée à ce point est toujours inquiétante, et les femmes si semblables aux déesses ne peuvent qu'être fatales aux faibles mortels...

*Le Roi Candaule*¹¹², Théophile Gautier

L'image de la femme fatale est née de la moitié sombre et malfaisante de la dichotomie de l'Éternel féminin. Elle est Ève, la mère du péché qui condamne l'homme à la mort par la Chute. Néanmoins, dans sa forme la plus pure, la femme fatale est la mieux représentée par le démon maléfique et stérile, Lilith – la dévoreuse d'enfants, la main mortelle de la Grande Déesse dans l'antiquité. En tant que femme d'une immense beauté exotique, à la fois séduisante, érotique, indépendante, autodéterminée, sexuelle, stérile et destructrice, la femme fatale est un prédateur rusé sans merci.

Il y a trois caractéristiques essentielles qui constituent la femme fatale : la beauté envoûtante, la capacité de séduire et notamment le pouvoir de provoquer directement ou indirectement la mort. À la fin, ce n'est pas le fait qu'elle porte malheur ou qu'elle suscite les hommes à l'aimer malgré leur propre désarroi qui distingue la femme fatale des autres femmes, mais plutôt son lien incassable avec la mort, c'est-à-dire son pouvoir surnaturel de provoquer invariablement la mort qui rend ce « monstre de beauté » fatal. La mort suit la femme fatale comme une ombre et devient sa raison d'être primordiale. D'ailleurs, le mot « fatal » signifie à la fois « inévitable » et « mortel ». C'est ainsi inévitable que la femme fatale occasionne la mort – c'est sa malédiction, sa propre fatalité d'être fatale.

¹¹²(1863 : 365)

Dans son étude *Le Couple Fatal*, Bernard Valette écrit que « le rôle et l'image de la femme occupent une place privilégiée » dans le mythe de l'amour-passion qui entoure le stéréotype répandu du couple fatal (1990 : 11). Il souligne le fait que la femme comme incarnation du bien et du mal n'est jamais neutre, ni décrite objectivement, sans passion. « Ange ou démon, la femme est-elle la bête ou une déesse ? [...] Double séductrice – et donc perverse – elle représente aussi bien la tentative pour s'élever vers la pureté (voir l'imagerie de la Vierge) que la tentation de succomber au mal (Ève) » (*Ibid*, 12). Selon l'écrivain, c'est la femme qui est l'élément fatal dans un couple. « En effet, des deux éléments constitutifs du couple, c'est à elle que revient, traditionnellement l'épithète de « fatale » (*Ibid*, 11-12). C'est elle qui a le pouvoir de susciter le désir de l'homme de la posséder, de se battre jusqu'à la mort pour elle, pour acquérir le bonheur idéal qu'elle semble représenter. « Nombreux sont les hommes qui, croyant étreindre l'objet de leur rêve, se sont retrouvés dans les bras de la Mort » (1990 : 13). Valette remarque à juste titre que le rapport créé par la femme entre la mort et la séduction nous amène aussi à réfléchir sur le lien entre les termes grecs : *Éros* et *Thanatos*¹¹³, l'érotisme (l'amour) et la mort. C'est à travers l'image de la femme fatale que l'indissociabilité de l'amour et la mort est bien exprimée.

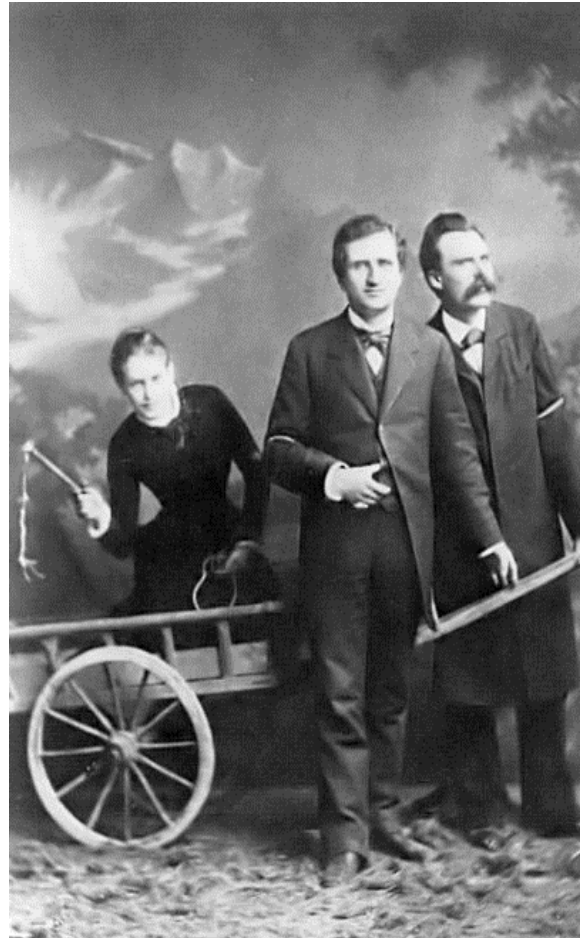
Cependant, il faut demander comment et pourquoi le couple fatal se forme? En examinant les mythes de l'amour-passion il semblerait que la fatalité mortelle qui entoure le couple fatal soit souvent provoquée par un tiers jaloux. Toujours présente dans les ténèbres de chaque relation amoureuse est la jalousie – l'émotion destructrice qui perturbe l'harmonie dans un couple. La

¹¹³ Le dieu de l'amour, Éros, est souvent considéré uniquement comme le fils d'Aphrodite, la déesse de l'amour et de la reproduction (Lévy, 1988 : 559-561). Thanatos est un des fils de la Nuit et la personnification de la mort non-violente par rapport à son frère, Kère, qui représente « la Mort noire » c'est-à-dire la mort violente (1993 : 211). Dans son œuvre *Das Unbehagen in der Kultur* (*Malaise dans la civilisation*) de 1929, Sigmund Freud propose qu'Éros représente la pulsion de vie et Thanatos la pulsion de mort.

présence du tiers jaloux transforme ainsi un état d'harmonie en un état de déséquilibre. Cette transformation peut être représentée par la transformation d'un ménage à trois en triangle d'amour.

Contrairement à un amour à trois qui implique uniquement des relations sexuelles entre trois personnes, un ménage à trois est une relation interpersonnelle qui existe entre trois personnes, sexuelles ou non, à long terme. « *A full-fledged threesome is a distinctive style of love demanding not only several persons but their interaction over time and space* » (Foster, Foster & Hadady, 1997 : 3). Or, un ménage à trois n'est pas forcément un groupement physique, mais peut aussi indiquer un rassemblement spirituel ou symbolique. Nous pouvons appeler cet arrangement un ménage à trois métaphysique.

Le psychanalyste Sigmund Freud considérerait lui-même le philosophe décédé Friedrich Nietzsche



Lou von Salomé, Paul Rée et Friedrich Nietzsche (1882).

et l'écrivain vivant et femme fatale célèbre, Lou Andreas-Salomé¹¹⁴ comme une sorte de ménage à trois métaphysique (1997 : 4). Quoi qu'il en soit, la connotation domestique incarnée par ce terme indique toujours une atmosphère d'harmonie et d'équilibre dans cette triade.

Pourtant, si l'harmonie est interrompue, le ménage à trois devient un triangle d'amour. Tandis que le ménage à trois a une structure compréhensive dans laquelle toutes les trois personnes sont en accord, le triangle d'amour classique exclut toujours un tiers. Le résultat est une rupture inévitable qui divise le triangle en un couple fatal et un rival jaloux. En examinant les triades amoureuses à travers l'histoire, il devient clair que la femme fatale joue souvent, comme propose Valette, le rôle de l'instigatrice qui suscite le désir et par conséquent la jalousie. Il y a plusieurs exemples où la présence de la femme fatale, comme le tiers destructeur, provoque la jalousie qui perturbe l'harmonie dans une relation. Dans la tradition judéo-chrétienne, c'est Lilith qui, sous la forme du serpent, s'interpose entre Adam et Ève par désir de vengeance et de jalousie (Guiley, 2009 : 147). La mort de Jean Baptiste à la main d'Hérode est provoquée par la danse fatale de Salomé, dont la mère vindicative, Hérodiade, était l'instigatrice. Les triangles d'amour bien connus de Phèdre, Thésée et Hippolyte ; d'Hélène, Paris et Ménélas ; Guenièvre, Lancelot et le roi Arthur ; Tristan, Iseut et le roi Marc'h ainsi que de Carmen, Lucas et Don José sont aussi des exemples où la femme peut être vue comme catalyseur de la tragédie.

¹¹⁴ Lou-Andreas Salomé (Louise von Salomé) était une femme de lettres allemande d'origine russe. En 1882, elle formait un ménage à trois, qui ne durait qu'un an, avec les philosophes allemands Paul Ree et Friedrich Nietzsche. Après le mariage de Lou à Friedrich Carl Andreas en 1887, Ree est tombé (ou a sauté) d'une falaise près d'un endroit où il avait connu de moments forts avec Lou (Foster et al. 1997 : 155). En 1898, elle a rencontré l'écrivain allemand Rainer Maria Rilke. Avec son mari, ils ont de nouveau formé un ménage à trois. Lou était aussi l'inspiratrice présumée du personnage de Lulu de la pièce *L'Esprit de la Terre* (1893) et *La Boîte de Pandore* (1901) de Wedekind. Sa réputation comme femme fatale est aussi soulignée par Freud qui l'a décrite « comme possédant des traits et des caractères se rapportant aussi au mythe de Lilith » (Couchaux, 1988 : 933).

L'amour non récompensé, la trahison, l'infidélité, l'envie et la jalousie sont des thèmes courants du triangle d'amour tragique qui trouve souvent sa fin dans le meurtre ou dans le suicide de l'amoureux rejeté ou du couple fatal. Obligée par sa propre fatalité de détruire et de tuer, la femme fatale, comme briseuse de ménage, s'insère dans une relation harmonieuse où sa présence bouleverse l'harmonie en excitant le désir et la jalousie qui mènent enfin à la mort. Le triangle d'amour comme établi par la femme fatale est ainsi caractérisé par une triangulation négative du désir et de l'envie où une des trois personnes est exclue de la relation amoureuse.

3.2 Le désir triangulaire

Dans son étude *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961) le philosophe et critique littéraire René Girard examine en détail le concept du désir triangulaire. Selon Girard, tout désir est l'imitation du désir d'un autre : un phénomène qu'il appelle le caractère mimétique du désir. Il fait une distinction entre le désir spontané et autonome et le désir triangulaire ou mimétique. Le désir spontané implique deux participants et signifie que le sujet désire l'objet de son plein gré. Ce type de désir est représenté par « une simple ligne droite qui relie le sujet et l'objet » (Girard, 1961 : 16). Cependant, le désir triangulaire ou mimétique implique un tiers. « Au-dessus de cette ligne, il y a le médiateur qui rayonne à la fois vers le sujet et vers l'objet. La métaphore spatiale qui exprime cette triple relation est évidemment le triangle » (*Ibid*, 16). Girard propose que le sujet désirant désire l'objet seulement parce qu'il croit que l'objet est déjà désiré par l'Autre. Donc, le désir n'est pas autonome mais suscité par le désir que l'Autre a de l'objet. Le sujet ne désire pas spontanément, mais imite le désir de l'Autre qui fonctionne comme modèle auquel s'attache un certain prestige. Le modèle est aussi appelé le médiateur parce que c'est lui

qui relie le désir du sujet à l'objet. Pourtant, c'est en fait l'être du modèle qui est recherché par le sujet. Girard qualifie le désir mimétique comme un désir métaphysique parce que le désir « est toujours le désir d'être un *Autre* » (*Ibid*, 101).

Néanmoins, la triangulation du désir peut transformer le modèle ou le médiateur en obstacle qui empêche le sujet désirant d'atteindre l'objet désiré. Le médiateur du désir mimétique devient ainsi un rival du sujet. Girard explique que la rivalité entre le sujet et le médiateur est surtout déterminée par la distance spirituelle qui existe entre les deux (*Ibid*, 23). Il parle respectivement de la *médiation externe* quand le médiateur est socialement hors d'atteinte du sujet et de la *médiation interne* quand cette même distance est assez réduite et que le médiateur existe sur le même plan que le sujet. Contrairement à la médiation externe où le médiateur reste le modèle recherché, la médiation interne transforme le modèle en rival. Aux yeux du sujet, la proximité implique que le médiateur désire ou possède lui-même l'objet désiré par le sujet (*Ibid*, 24) :

L'élán vers l'objet est au fond élan vers le médiateur ; dans la *médiation interne*, cet élan est brisé par le médiateur lui-même puisque ce médiateur désire, ou peut-être possède, cet objet. Le disciple, fasciné par son modèle, voit forcément dans l'obstacle mécanique que ce dernier lui oppose la preuve d'une volonté perverse à son égard.

Le sujet se croit victime du modèle qui le prohibe d'atteindre l'objet et il se convainc que « son modèle s'estime trop supérieur à lui pour l'accepter comme disciple » (*Ibid*, 24). Le modèle ne peut plus jouer le rôle du médiateur et devient un rival diabolique aux yeux du sujet. Or, c'est précisément cette rivalité qui accroît le prestige du médiateur en renforçant le lien qui unit l'objet à ce médiateur et qui le contraint « à affirmer hautement son droit, ou son désir, de possession » (*Ibid*, 28). Pendant cet état de rivalité, le sujet essaie de dissimuler son imitation du modèle en affirmant que son désir est autonome et précède celui du modèle. Selon le sujet, c'est le médiateur qui provoque la rivalité et jamais lui. Quoiqu'il déprécie maintenant son modèle, il le

désire encore secrètement. Le sujet éprouve donc en même temps deux sentiments : la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense. C'est la combinaison des deux sentiments qui provoque la haine (*Ibid*, 24).

Selon Girard, le résultat de la *médiation interne* est bien décrit par Max Scheler dans son œuvre *L'Homme du ressentiment* (1959). Le ressentiment qui implique la haine profonde souligne l'expérience du sujet désirant. De plus, Girard écrit que ce sont « l'envie, la jalousie et la haine impuissante », comme formulées par Stendhal dans son recueil de récits de voyages, *Mémoires d'un touriste* de 1837, qui constituent les trois sentiments triangulaires provoqués par le désir mimétique et la *médiation interne*. « Le désir copié sur un autre désir a pour conséquences inéluctables 'l'envie, la jalousie et la haine impuissante' » (*Ibid*, 56). Donc, comme avec le ménage à trois qui sera transformé en triangle d'amour fatal lorsque son équilibre est troublé, le triangle créé par le désir mimétique deviendra aussi instable au moment où le médiateur est vu par le sujet comme son rival. Cette perte d'équilibre ainsi que l'apparition de la rivalité impliquent toujours la présence de ces trois sentiments triangulaires.

D'après Girard, la tension créée par la triangulation du désir mimétique, comme dans le triangle d'amour, mène finalement à la violence et au sacrifice. Comme instigatrice du désir, c'est souvent la femme fatale qui provoque la triangulation du désir. En s'insérant dans une relation comme objet désiré, sa présence fatale détruit l'harmonie et l'équilibre et mène à la formation d'un triangle d'amour. Sa présence suscite inévitablement les trois sentiments triangulaires : l'envie, la jalousie et la haine impuissante. La femme fatale provoque ainsi la rivalité qui mène finalement à la violence et à la mort.

Dans les romans *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché et *L'Ambassadeur* d'André Brink nous sommes aussi confrontés par des structures triangulaires qui se composent de la protagoniste féminine et des deux protagonistes masculins : Kathe, Jim et Jules dans le roman de Roché et Nicolette, Paul et Stephen dans celui de Brink. Dans ce chapitre nous examinerons ces structures triangulaires des relations interpersonnelles présentes dans les deux romans en considérant la théorie de René Girard sur le désir mimétique ainsi que le rôle de la femme fatale dans le processus de la triangulation du désir.

3.3 Jules et Jim : la recherche de l'harmonie à trois

L'un des plus célèbres ménages à trois littéraires du XX^e siècle est sans aucun doute celui du film *Jules et Jim* (1962) basé sur le roman d'Henri-Pierre Roché qui était inspiré par la vraie histoire de Roché et Franz et Helen Hessel. Dans son article *Jules, Catherine et Jim : the diary of Helen Hessel*, Catherine Du Toit écrit que l'histoire du film *Jules et Jim* est devenue « un mythe moderne de l'amour ; ou du moins d'une autre moralité dans l'amour » (Du Toit, 2008 : 1).

À travers sa vie, Roché recherche l'idéal d'un univers harmonieux par une nouvelle moralité de l'amour. Sensible aux problèmes sociaux, il est inspiré par les œuvres de penseurs socialistes et anthropologiques comme Edward Carpenter, Charles Letourneau, Charles Fourier, August Bebel, René Chaugi et Charles Albert dont les œuvres concernent la possibilité d'un nouveau régime social (Du Toit, 2005 : 58-75). En examinant l'émancipation des femmes, les problèmes soulevés par les mariages monogames et les unions forcées, les auteurs proposent une transfiguration de la société par la libération de l'amour et de la sexualité. « Uni par l'amour libre

et pur, le couple rayonnera la joie, l'énergie et l'harmonie et la société dans son ensemble s'en trouvera revigorée et unifiée » (*Ibid*, 73). Fasciné par le pouvoir transformateur de la sexualité et la possibilité d'une harmonie universelle, Roché se lançait sur le projet de sa vie : « la polygamie expérimentale » (Notes diverses 1902 : le 31 juillet)¹¹⁵.

Ses expériences sur l'amour libre et la « polygamie » atteignent un paroxysme pendant les années « Jules et Jim ». Depuis le commencement de leur amitié, Henri-Pierre Roché et Franz Hessel partageaient les femmes aimées comme ils partageaient les idées. « L'intimité de leur amitié est renforcée par leur conversations sur l'amour et les amants et ils se trouvent rapidement amoureux des mêmes femmes : Marie Laurencin, Franziska zu Renventlow, Luise Bücking, Euphemia Lamb – entre autres » (Du Toit, 2008 : 2). Pourtant, il n'y avait jamais de rivalité entre eux parce qu'ils ne désiraient pas la même chose des femmes différentes. D'ailleurs, les deux amis s'aimaient vraiment – la composante fondamentale qui garantirait l'achèvement de l'harmonie dans le ménage à trois entre Roché, Franz et Helen Hessel.

La relation affectueuse qui existe entre Roché et Hessel soulève la question de l'homoérotisme. Dans le Journal de Roché nous trouvons des citations qui indiquent qu'il y a « une grande intimité physique, pas forcément sexuelle, mais néanmoins ambiguë » entre les deux amis (Du Toit, 2005 : 174). « Franz chez moi – Kiss, oui, ses yeux d'homme me sont les plus précieux – je suis moi-même devant eux » (1911 : le 3 février)¹¹⁶. La réciprocité de cette affection physique est évidente dans une lettre de Hessel à Roché : « Ah Pierre, mon cher Pierre, c'est si

¹¹⁵ Comme citée par Catherine du Toit dans son étude *Henri-Pierre Roché – à la recherche de l'unité perdue*, (2005 :83).

¹¹⁶ Cité par Catherine du Toit dans son étude *Henri-Pierre Roché – à la recherche de l'unité perdue*, (2005 : 174).

doux d'avoir une lettre quand on est seul comme moi maintenant. Je voudrais vous embrasser mieux que toutes vos W. [Luise Bücking] pour ça si je pouvais... Oh Pierre, je vous aime tant aujourd'hui » (lettre du 4 août 1908)¹¹⁷. Le roman *Jules et Jim* témoigne de la relation



Jules et Jim se retrouvent.
Sequence 26. *La petite gare*.

affectueuse qui existait entre les deux amis: « Quand il fut tout près, Jim sortit en courant. Ils s'embrassent quatre fois. Et ils reprirent leur grande conversation interrompue » (1953 : 89-90). Dans *Pariser Romanze – Papieren eines Verschollenen* (1920), le narrateur inconnu, (Hessel), évoque la même idée d'une « grande conversation interrompue » entre lui et son cher ami Claude (Roché) : « Nun hast Du mich allein gelassen, die Welgeschichte hat unser Gespräch unterbrochen, und ich muß mein Teil für Dich aufschreiben » (1985 : 27)¹¹⁸.

Dans son étude *Henri-Pierre Roché – à la recherche de l'unité perdue*, Catherine du Toit écrit que bien que Roché soit curieux de l'homosexualité, son amitié avec Hessel représente surtout « un *amour* qui dépasse la différenciation sexuelle, un amour transsexuel » (2005 : 176). Roché et Hessel étaient influencés par les idées des « Cosmiques », un cercle intellectuel dont Stefan George faisait partie, qui considérait l'amitié masculine « comme un enseignement mutuel, un mouvement d'ascension qui élève les amis à un état supérieur » (*Ibid*, 175). L'idée de l'enseignement qui exprime l'amitié affectueuse de deux hommes apparaît aussi dans le roman

¹¹⁷ Cité par Catherine du Toit dans son étude *Henri-Pierre Roché – à la recherche de l'unité perdue*, (2005 : 174).

¹¹⁸ À présent tu m'as laissé seul, l'Histoire a interrompu notre dialogue, et je dois en inscrire ma part dans ce cahier à ton intention (1990 : 31).

Jules et Jim : « Jules et Jim se virent tous les jours. Chacun enseignait à l'autre, jusqu'à tard dans la nuit, sa langue et sa littérature. Ils se montraient leurs poèmes, et ils traduisaient ensemble. Ils causaient, sans hâte, et aucun des deux n'avait jamais trouvé un auditeur si attentif » (1953 : 11-12). Il est clair que le rapport spirituel qui existe entre les deux amis est profond. Dans le roman, Jim décrit son attraction et son affection pour Jules de la façon suivante (*Ibid*, 163) :

Il eut été impossible à Jim de dire ce que Jules était pour lui. On les avait jadis surnommés Don Quichotte et Sancho Pança. Seul avec Jules, comme jadis seul avec Kathe, le temps disparaissait pour Jim. Il prenait avec lui un plaisir total à des riens. Il jouissait du bon cigare de Jules bien plus que du sien. Depuis leur premier jour Jules instruisait Jim à chaque instant, sans le savoir. Jules aimait Jim.

Cette affection profonde que les personnages Jim et Jules éprouvent mutuellement jouerait un grand rôle dans la recherche de l'harmonie à travers leur relation avec le personnage de Kathe.

3.3.1 Jules : l'observateur bienveillant et passif

Pendant sa première visite chez Jules et Kathe en Allemagne après la guerre, Jim décrit l'expérience comme agréable. Or, il avait l'impression que « tout n'allait pas très bien » (1953 : 90). Le premier saut vindicatif dans la Seine, par lequel Kathe reconquiert sa dominance sur Jules, marque un tournant dans leur relation amoureuse. Après cet événement imprévu c'est Kathe qui mène le jeu. « Kathe n'était plus tout à fait la femme de Jules, et elle avait eu des amants... Pourtant Jim ne pouvait juger Kathe : elle avait pu sauter dans des hommes comme elle avait sauté dans la Seine ? » (*Ibid*, 91). Pendant leur promenade à deux à travers les bois, Kathe raconte à Jim ce qu'elle a dit à Jules à la fin de leur relation amoureuse : « Je t'ai donné deux filles. C'est assez pour moi. Ce chapitre est clos. Faisons chambre à part et je reprends ma liberté » (*Ibid*, 97). Loin de la demande « Pas celle-là, n'est-ce pas, Jim ? » (*Ibid*, 82), Jules accepte la liberté réclamée de Kathe ainsi que son rôle passif dans le ménage à trois.

Dans *Jules et Jim*, le personnage de Jules est comparé à celui d'un moine. Cette représentation crée l'image d'un homme qui est en paix avec lui-même et sa situation. « Une semaine féerique commença pour [Jim]. Jules venait lui apporter chaque matin dans sa chambre une bouteille de café au lait, des tartines, et des cigares doux pour leur entretien. Jules écrivait un beau livre. Il avait l'air d'un moine » (*Ibid*, 91). Ne déterminant jamais l'action, le personnage de Jules joue surtout un rôle passif à travers le roman. Pourtant, sa passivité ne l'exclut pas complètement de la relation amoureuse de Kathe et de Jim. « Jules, épris d'isolement et traqué par les activités de Kathe, choisit alors la seule chambre qui donnât sur la cour [...] Là il était moine, et tellement tranquille, quand Kathe ne l'appelait pas. Jules était mêlé davantage à la vie de Kathe depuis que Jim en faisait partie » (*Ibid*, 172). Nous avons ainsi l'impression que Jules est impliqué dans l'action, surtout par Kathe, malgré lui-même.

Le personnage de Jules est aussi présenté comme figure du père ou bien du protecteur bienveillant. Même au début du roman il « s'offrit comme protecteur de Lucie et de Jim » (*Ibid*, 30). C'est lui qui doit maintenir la paix, qui représente la vie de famille et la stabilité. « Jules accepta une situation dans son pays [...] lui le Protecteur » (*Ibid*, 217). C'est son acceptation complète de la relation amoureuse de Kathe et de Jim qui assure l'harmonie dans le ménage à trois. « Leur joie pénétra la maison [...] Jules ne rappela pas à Jim son : 'Pas celle-là, Jim !'. Il leur donnait implicitement sa bénédiction » (*Ibid*, 107). Dans la version cinématographique, Truffaut utilise la phrase suivante pour exprimer la bénédiction de Jules : « Jim, Catherine ne veut pas de moi [...] Jim, aimez-la, épousez-la, et laissez-moi la voir. Je

veux dire : si vous l'aimez, cessez de penser que je suis un obstacle »¹¹⁹ (Truffaut, 1971 :91). Quoique Jules parle en fait de Lucie quand il prononce ces paroles dans le roman, le sentiment reste le même quand il approuve la relation amoureuse de Kathe et de Jim sans réserve. Contrairement aux deux autres personnages, il semble que Jules soit incapable de jalousie. Kathe explique comment fonctionne leur ménage à trois en définissant le rôle de Jules de la façon suivante : « Il nous aime tous les deux. Il ne sera pas surpris. Et il souffrira moins ainsi. Il a été aussi malheureux que nous cet hiver. Nous l'aimerons et nous le respecterons [...] à notre façon » (Roché, *op cit*, 168).

Cependant, malgré la position élevée de Jules, c'est toujours Kathe, comme incarnation de la Grande Déesse Mère, qui le contrôle et qui prend les décisions quant à leur relation. C'est Kathe qui le quitte pour reprendre sa liberté et qui décide « un beau jour » de retourner chez lui (1953 : 98). Comme un adepte fidèle, il accepte tout ce qu'elle fait sans question. « Elle le traitait avec gentillesse et sévérité » (*Ibid*, 91). Dans le roman nous apprenons que Jules la désirait toujours, mais qu'il cache ce désir. « Il la comprenait maintenant qu'il l'avait perdue. Quand elle était torturante et torturée par son démon intérieur, il la plaignait » (*Ibid*, 92). En acceptant la liberté de Kathe, c'est enfin Jules qui la comprend mieux et qui l'aime malgré tout. « Jules savait jouer avec Kathe bien mieux que Jim les jeux où l'on fait semblant » (*Ibid*, 174). La compréhension et l'amour dont Jules témoigne nous empêchent de voir sa relation avec Kathe comme une relation sadomasochiste. Jules choisit de ne pas changer sa situation. « – Je n'aime pas que l'on dise que je suis un saint. Un saint, on peut le charger comme un âne. Non, je ne suis

¹¹⁹ « Jim, dit-il, Lucie ne veut pas de moi [...] Jim, aimez-la, épousez-la, et laissez-moi la voir. Je veux dire : si vous l'aimez, cessez de penser que je suis un obstacle » (1953 : 30)

pas un saint ! Mais que puis-je faire d'autre ? » (*Ibid*, 169). Présenté comme un personnage idéaliste et moins sexué, Jules transcende la relation instable et sexuelle de Kathe et de Jim qui attire plusieurs autres amants et maîtresses. Il est au-dessus de leurs actions émotionnelles et vindicatives. « Jules semblait souvent assez heureux. Ils le sentaient comme un Bouddha qui les connaissait mieux qu'eux-mêmes » (*Ibid*, 174). Cette phrase souligne la transcendance ainsi que la reconnaissance de sa sagesse par Kathe et Jim.

Dans son journal, Helen Hessel cite « une petite poésie » que Franz a composée pour elle comme cadeau seulement quatorze jours après leur mariage (Hessel, 1991 : 104-105) :

*Verzeih mir, Liebchen
Und hab Erbarmen,
Daß ich nicht gestorben bin
In deinen Armen.*¹²⁰

Le poème annonce d'une façon le commencement de la fin de la relation amoureuse entre les jeunes mariés. En soulignant le pouvoir fatal d'Helen, il est un résumé du « déséquilibre inhérent » à leur relation (Du Toit, 2005 : 202). Or, il y a un soupçon d'ironie dans les mots de Franz Hessel. Son excuse pour survivre à la fatalité d'Helen est en fait sans regrets malgré la présence d'une douce amertume. Le ton moqueur du poème peut indiquer que Franz, comme le personnage de Jules dans le roman de Roché, accepte volontiers son rôle passif qui lui permettrait d'éviter la colère intense d'Helen. Il semble que Franz soit peut-être plus conscient du pouvoir fatal d'Helen que Roché. Dans le contexte du roman le poème fait allusion au fait que

¹²⁰ « Pardonne-moi, mon amour
et aie pitié de moi
que je ne sois pas morte
dans tes bras » (Traduction par Catherine Du Toit, 2005 : 202).

le personnage de Jules ne meurt pas à la main de Kathe comme Jim. Exclu du plongeon fatal, Jules est le seul rescapé à la fin du roman.

Dans la version cinématographique de Truffaut, le personnage de Jules cite une partie du poème *Rastlose Liebe* (1776) de Goethe en voyant Catherine et Jim ensemble comme un couple amoureux pour la première fois (Truffaut, 1971 : 90) :

*Alle das Neigen
von Herzen zu Herzen,
ach, wie so eigen
schaffet das Schmerzen !¹²¹*

Pendant cette séquence Jules est sur le balcon du chalet quand il les voit d'en haut. Cette position élevée souligne l'image de Jules comme père et protecteur observateur. Du balcon, il voit ce qui se passe entre Catherine et Jules. Plus qu'une reconnaissance de sa propre douleur de perdre sa femme, les mots de Jules servent comme un avertissement pour son meilleur ami et sa femme. Il sait mieux que Jim comment Catherine peut faire souffrir les hommes. Au commencement de sa relation amoureuse avec Kathe



Jules sur le balcon.
Sequence 27. *Jim et Catherine*.

dans le roman, Jules conseille à Jim de faire attention : « À elle et à vous ! » (*Ibid*, 108). Contrairement à Jim, Jules a déjà vu la tyrannie de Kathe qu'il compare à « une force de la

¹²¹ Dans le roman c'est Lucie qui cite ce poème à Jim. La traduction est faite par Jim : « Toutes les inclinations qui vont de cœurs à cœurs, ah ! mon Dieu, mon Dieu ! comme elles créent des douleurs » (1953 : 29).

nature s'exprimant par des cataclysmes » (*Ibid*, 92). L'idée que Jules connaît Kathe et Jim mieux qu'eux-mêmes ne renforce pas seulement son image comme protecteur et père, mais aussi son rôle important comme observateur passif. Il les connaît mieux parce qu'il peut regarder toutes leurs actions et leurs réactions d'une position en dehors de l'action. Jules observe ainsi objectivement comment la relation se déroule entre les deux autres participants.

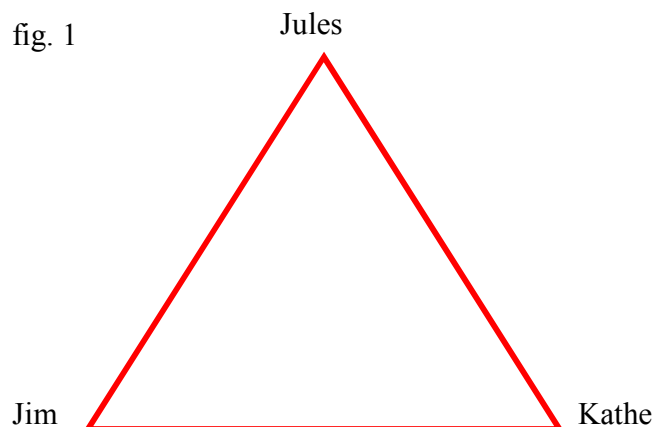
Pourtant, l'action de Jules de les observer est provoquée par Kathe qui exige que Jules « regarde » Jim et elle-même. Quand Kathe se réconcilie avec Jim, après son infidélité avec Harold, elle demande à Jules de les regarder. « Jules entra, ils se tenaient les mains. – Regarde nous, Jules, dit Kathe, pour l'associer à eux » (*Ibid*, 169). Il semble que Kathe implique Jules dans la relation en le forçant à regarder. En les regardant, il peut s'associer à eux. « C'était un spectateur bienveillant et il codifiait à tout hasard les découvertes des deux autres » (*Ibid*, 108). Le regard devient une sorte de confirmation, de reconnaissance. Nous trouvons la même demande juste avant le plongeon fatal à la fin du roman : « Regarde-nous bien, Jules ! » (*Ibid*, 237). Comme observateur passif, le personnage de Jules joue ainsi le rôle du témoin qui sera encore là pour raconter l'histoire. Son image de moine souligne cette passivité qui est impérative pour maintenir la paix, la stabilité ainsi que l'harmonie qui caractérisent les périodes de vacances de leur ménage à trois.

3.3.2 L'idéal d'harmonie : La vie était des vacances

Pendant la première visite de Jim chez Jules et Kathe en Allemagne, elle annonce que « la vie doit être de continuelles vacances » (1953 : 91). À ces moments où « la vie était vraiment des

vacances » le trio habite ensemble dans l'état d'harmonie incroyable qui caractérise un vrai ménage à trois (*Ibid*, 103). Il n'y a jamais de jalousie entre eux et ils se partagent également. « Kathe avait des idées japonaises là-dessus : le nu n'est érotique que lorsqu'il veut l'être. Elle prenait à loisir son tub sous leurs yeux – puis Jim, puis Jules, tout en causant. C'était un accompagnement de formes. Jules et Jim vivaient avec leur statue grecque animée, et ils lui en étaient reconnaissants » (*Ibid*, 108). Même quand Kathe a décidé de séduire Jules une dernière fois, Jim n'a rien empêché. « Jim ne les regardait pas, il approuvait Kathe, il était heureux pour Jules » (*Ibid*, 109). Les descriptions de ces intervalles harmonieux racontent une vie pleine d'amusement, de rires et de jeux. Lorsque tous les trois sont ensemble, ils sont heureux et libres comme des enfants insoucients en vacances. « Ils firent tous les trois, à pied, par grande chaleur, un pèlerinage jusqu'à un vaste et lourd monastère [...] L'harmonie entre eux était complète [...] Ils rencontrèrent de vastes découverts, un paradis de bancs de sable et de cailloux blancs. Ils y descendirent et jouèrent » (*Ibid*, 119). Pendant ces périodes d'harmonie nous pouvons présenter le ménage à trois par un triangle équilatéral qui symbolise la divinité, l'harmonie et la proportion (voir fig.1). Néanmoins, l'état d'harmonie n'est pas permanent et nous verrons comment le ménage à trois se transforme en triangle d'amour.

fig. 1



3.3.3 La signification du regard à trois

Le regard joue peut-être le rôle le plus important dans l'acte du désir, surtout dans le désir triangulaire ou mimétique comme formulé par René Girard. Obligé de regarder, le tiers exclu (le sujet) d'un triangle d'amour devient un témoin de la relation amoureuse du couple (le médiateur et l'objet). Cet acte de convoiter évoque souvent le sentiment d'envie, de jalousie et de haine impuissante. Or, contrairement au regard jaloux du tiers exclu d'un triangle d'amour, le personnage de Jules est un observateur bienveillant et passif. Dans *Jules et Jim*, son regard dans le ménage à trois fonctionne souvent comme excitant sexuel pour les trois participants comme il se passe avec le voyeurisme et l'exhibitionnisme.

En réponse au journal à deux de Kathe et de Jim, le personnage de Jules fait remarquer : « – Si vous écrivez tous les deux, séparément et à fond, votre histoire, chacun avec son point de vue irréductible, et si vous les publiez simultanément, cela ferait une œuvre singulier » (1953 : 131). Dans *Jules et Jim*, comme dans la vie réelle, les journaux de Jim et de Kathe deviennent une extension de leur relation amoureuse et c'est à travers leurs journaux que les deux amants avouent, ou même se vantent de leurs expériences sexuelles avec d'autres personnes. « Kathe écrivait, comme elle l'avait promis, leur histoire de l'été dernier. Avec une intensité surprenante, elle dépeignait ce qui s'était passé en elle, autour d'elle, et tout ce qu'elle avait fait, y compris Albert » (*Ibid*, 126). Plus tard dans le roman Kathe partage aussi le contenu de son journal avec les deux hommes. « Kathe leur lut à haute voix de grandes parties de son journal de l'an passé, depuis l'arrivée de Jim jusqu'à son départ pour Paris » (*Ibid*, 131). En lisant son journal à Jules, Kathe l'inclut à son expérience érotique avec Jim. Bien que le personnage de Jules soit souvent

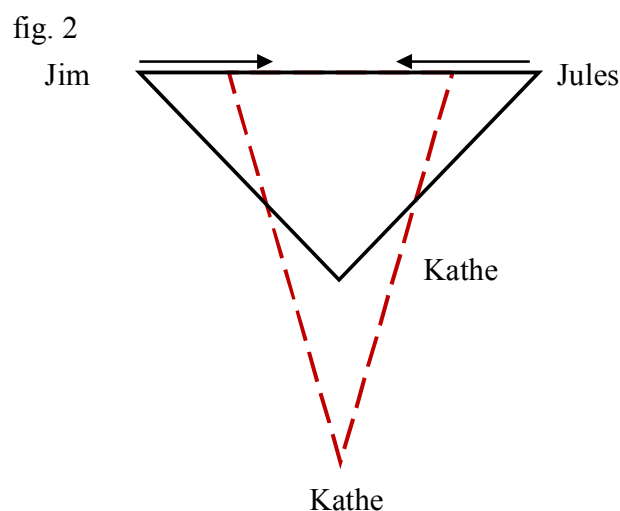
exclu physiquement de la relation sexuelle des deux autres personnages, il éprouve leur amour et prend parti à leur relation amoureuse à travers leurs journaux et en les regardant. Son regard n'est pas envieux, mais incarne une force protectrice. C'est à travers leurs expériences personnelles que Jules devient conscient de l'existence d'un amour aussi passionnant comme celui de Kathe et de Jim. « L'amour de Jim tombe à zéro quand celui de Kathe tombe à zéro, et il remonte à cent, avec celui de Kathe. – Moi je n'ai jamais connu leur zéro ni leur cent » (*Ibid*, 236). Dans le cas de Jules l'observation de Kathe et de Jim lui donne un rôle important. Quoiqu'il soit impliqué malgré lui, c'est Jules qui doit commenter leur histoire unique à la fin du roman.

Le voyeurisme joue ainsi un rôle d'excitant sexuel dans le roman. En exigeant que Jules les regarde, Kathe augmente la tension sexuelle entre elle et Jim. Quand elle décide de séduire Jules, elle le fait de manière à ce que Jim puisse les entendre. « Il devint évident pour Jim qui était à huit pas, dans l'autre coin, qu'elle lui donnait le plus grand plaisir » (*Ibid*, 109). Néanmoins, le voyeurisme entre eux ne provoque ni envie ni jalousie destructrice. Dans la partie suivante, nous verrons comment Kathe et Jim se servent d'autrui pour manipuler la tension érotique et le désir sexuel de leur propre relation amoureuse avec des conséquences dévastatrices.

3.3.4 Jim et Kathe : Les jeux triangulaires d'un couple fatal

Le jeu d'équilibre de Kathe détermine pour la plupart l'intrigue amoureuse dans le roman de *Jules et Jim*. « Kathe s'amusait à faire de l'équilibre sur le rail luisant » (1953 : 114). Chaque action et réaction affecte la tension entre les trois personnages du triangle. Dans sa dissertation,

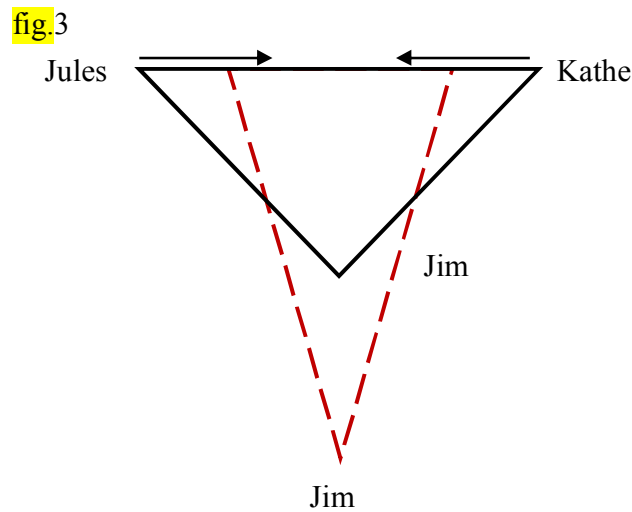
Henri-Pierre Roché – à la recherche de l'unité perdue, Catherine du Toit explique la dynamique de l'amour à trois en utilisant un diagramme triangulaire (voir fig. 2)¹²². « Un triangle à l'envers est créé quand un des éléments, trop lourd par rapport aux autres, bouscule la structure. Le poids de cet élément pendu produit un rapprochement des deux autres éléments, tandis qu'il s'éloigne d'eux » (Du Toit, 2005 : 317).



Donc, si le personnage de Kathe augmente la tension dans le ménage, Jules et Jim se rapprochent l'un de l'autre tandis qu'elle s'éloigne progressivement des deux amis. « Jules et Jim, trompés par Kathe, se sentaient encore plus frères » (Roché, *op cit*, 130). Nous remarquons le même processus lorsque le comportement du personnage de Jim pèse sur la structure du ménage. « La trêve avec Kathe était une nécessité. Il avait écrit, demandant des nouvelles de Kathe et de Jules. Elle lui répondit une lettre brève, louant la tendresse de Jules » (*Ibid*, 157). Quand Jim s'éloigne de Kathe, elle se rapproche de Jules (voir fig. 3)¹²³.

¹²² Ce diagramme est reproduit de la dissertation *Henri-Pierre Roché : À la recherche de l'unité perdue – Le devenir d'un écrivain* de Du Toit (2005 : 318).

¹²³ Ce diagramme est basé sur celui trouvé dans la dissertation *Henri-Pierre Roché: À la recherche de l'unité perdue – Le devenir d'un écrivain* de Du Toit. (2005 : 318)



Tous les changements de tension dans le ménage à trois affectent la structure triangulaire. La tension bouleverse l'harmonie et l'équilibre que l'on trouve dans un ménage à trois et le triangle équilatéral est transformé en triangle isocèle. Nous remarquons que le personnage de Jules reste toujours stable. Il est le protecteur passif qui représente le point fixe du ménage à trois. Les deux éléments instables sont les personnages de Jim et de Kathe qui deviennent un couple fatal. Comme le triangle équilatéral se transforme en triangle isocèle, le ménage à trois harmonieux se transforme en triangle d'amour.

Bien que Jules soit le tiers exclu du couple fatal, il ne joue pas un rôle menaçant. Il n'est qu'un observateur et enfin le seul témoin des actions des deux autres personnages. « Jules écouta et ne dit rien. Il était comme un spectateur, au billard, qui regarde les boules en mouvement » (1953 : 100). L'équilibre et l'harmonie du ménage à trois sont surtout compromis par le fait que Jim et Kathe ont tous les deux la même conception de l'amour libre, à savoir que « chaque amour est rendu différent et exclusif par l'unicité de son objet » (Du Toit, 2005 : 315). Dans le roman le personnage de Jim révèle son idéal du polyamour : « Peut-être Gilberte accepterait-elle

un jour ce que Jules acceptait déjà ? Peut-être pourraient-ils vivre tous les quatre, avec les enfants présents et futurs, dans la même vaste maison de campagne, où tous travailleraient chacun à sa façon ? C'était le rêve de Jim » (Roché, *op cit*, 125). Selon Jim, Kathe ne le trompe pas en étant douce avec Jules et il ne trompe pas Kathe en conservant sa tendresse à Gilberte. « Puissent Jules et lui-même être conciliables dans l'esprit de Kathe ! Puissent Kathe et Gilberte ne pas devenir ennemies ! » (*Ibid*, 125). Le personnage de Kathe exprime la même idée concernant l'amour, c'est-à-dire que chaque amoureux est un monde à part, et ce qui se passe en lui ne concerne pas les autres. Pendant une visite chez le médecin avec sa fille aînée malade, elle lui dit (*Ibid*, 112) :

- C'est ma fille unique, docteur...
- L'aînée, surprise, mentionna la cadette.
- Alors quoi ? dit le médecin.
- L'autre, c'est ma seconde fille unique, dit Kathe.
- Ainsi eut-elle pu dire de ses amours.

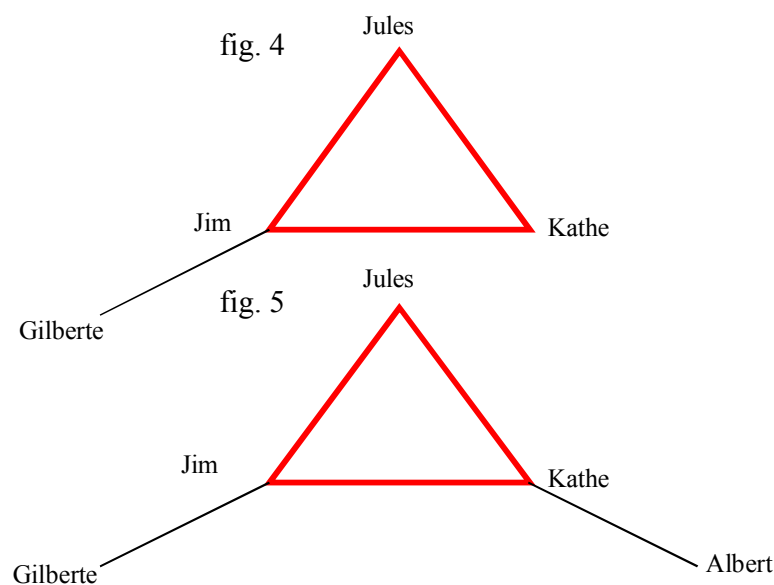
Pourtant, sa conception de l'amour libre ne l'empêche pas d'être jalouse. Kathe n'accepte pas l'équilibre proposé par Jim avec l'axiome : « Jules égale Gilberte ». À son avis, la présence de Gilberte bouleverse l'équilibre du ménage à trois dans lequel Jules représente le point stable et passif. Il est le personnage qui aime les deux autres et qu'ils aiment pareillement alors que Gilberte n'a aucune relation personnelle avec Kathe.

3.3.4.1 Le talion : repartir à zéro

Selon Kathe, il faut toujours « repartir à zéro » pour rétablir équilibre. Donc, à chaque fois qu'elle soupçonne Jim d'avoir été infidèle, elle le trompe aussi. Elle fait « l'irréparable » pour conserver le contrepoids dans leur relation amoureuse. « – Jim, il le fallait. C'est pour nous que

j'ai fait cela. Je devais rétablir l'équilibre... Nous voici, purs et quittes » (*Ibid*, 129). En incarnant l'amour (la vie) ainsi que la mort, l'Éternel féminin ou la Grande Déesse est l'image de l'unité et de l'harmonie parfaite. Le besoin de Kathe de toujours garder l'équilibre souligne sa nature duelle ainsi que son lien avec la Déesse. Il semblerait que l'acte de « faire équilibre » soit comme une responsabilité sacrée pour Kathe qu'elle ne peut négliger. « – Nous devons, disait Kathe, repartir de zéro et redécouvrir les règles, en courant des risques et en payant comptant » (*Ibid*, 108). Ce « devons » implique une croyance absolue en la nécessité de ce processus qui souligne la fatalité de la situation dont Jim ainsi que Kathe ne peuvent échapper.

La première fois que Jim était allé voir Gilberte, Kathe a fait « l'irréparable » avec Albert pour rétablir l'équilibre. Selon Kathe, Gilberte égale Albert. « – Voilà. Tu es mon Jim, je suis ta Kathe. Tout est bien [...] tu m'as parlé de tes affaires, et moi aussi j'ai les miennes. Tu m'as parlé de tes adieux à tes amours, et moi aussi je suis allée dire adieu à mes amours [...] » (*Ibid*, 129). Dans les diagrammes suivants nous pouvons voir respectivement la différence entre la conception de Jim et de Kathe au sujet de l'équilibre (voir fig. 4 et 5.).



Tandis que Jules reste complètement apathique quand il est confronté par les méthodes punitives de Kathe, Jim les accepte au début. « Il finit par comprendre qu'elle avait voulu *faire justice*, que c'était sa folie peut-être mais que cela lui avait été nécessaire » (*Ibid*, 112). À la suite d'une lettre déroutante de Kathe, Jim fait aussi « *l'irréparable* » en croyant que Kathe l'a trompé cette fois. Cependant, c'est un malentendu car Kathe est innocente. « Il courut à elle, c'était lui le coupable cette fois. Il la trouva navrée de ce qu'il avait fait, mais elle le comprenait, et elle lui témoigna indirectement une certaine estime professionnelle » (*Ibid*, 179). La justice est ainsi appliquée sur le principe du talion. Cette règle impose « un équilibre absolu entre les protagonistes et chaque coup est rendu par un coup de même nature. L'équilibre est alors préservé » (Rockenstrocy, 1996 : 205).

3.3.4.2 La jalousie, la violence et la justice cyclique

Bien que Jim accepte l'égalité proposée par Kathe, au début de leur relation amoureuse, sa façon d'exercer la justice lui semble imméritée plus tard dans le roman. Après une dispute pendant laquelle Jim compare encore Jules à Gilberte, Kathe le punit en révélant une autre infidélité, cette fois avec Harold. « Ainsi elle avait fait cela, au milieu de la confiance de Jim, au plus chaud de leur amour, et elle avait gardé ce poison caché, malgré leurs confessions-liquidations. Quelque chose s'écroulait en Jim, comme le mur » (1953 : 143). Complètement bouleversé par ce coup de Kathe, Jim la frappe. Toutefois, sa réaction est étonnante : « – Enfin ! souffla-t-elle à Jim, un homme qui ose me battre quand je le mérite ! [...] Tu m'aimes, Jim ! » (*Ibid*, 144). Kathe est amusée par la passion et la violence qu'elle suscite en Jim. Nous avons l'impression qu'elle provoque la dispute pour « la beauté du match » (*Ibid*, 175). Les jeux d'équilibres qui suivent cet

événement se déroulent comme une grande bataille violente dominée par Kathe à cause de ses actes imprévisibles.

Comme un général pendant une guerre, Kathe calcule exactement comment et quand il faut « faire l'irréparable » pour s'assurer que la justice soit rendue et que l'équilibre soit rétabli. Elle utilise les hommes et l'acte d'amour pour appliquer sa justice. « Harold était l'exécuteur des vengeances de Kathe » (*Ibid*, 166). Le jeu d'équilibre devient une sorte de rite qu'il faut accomplir. Un vétéran de ce combat, le personnage de Kathe a ses tactiques favorites (*Ibid*, 167) :

- Re-bien joué, dit Jim, deuxième coup de théâtre et emploi du pyjama blanc. Je ne m'y attendais pas. Kathe les frappait tous les deux à la fois. Jim prit le bras de Jules et ils marchèrent ensemble.
- Ouf ! fit Jim.
- Ouf, répéta doucement Jules.
- C'était sans doute utile, dit Jim... Je m'étonne qu'elle n'ait pas choisi un homme nouveau pour lui confier ce rôle, Harold lui a déjà tant servi...
- Pourquoi ? dit Jules. Harold était parfait pour ce soir.

C'est toujours Kathe qui fait les décisions vindicatives concernant l'entretien de l'harmonie et l'équilibre (*Ibid*, 177) :

- Assez, Jim, dit Kathe doucement. J'ai cru que tu me trompais. Je t'ai trompé. C'est fini.
- Quoi est fini ? dit Jim.
- Notre malheur, ton mal qui me guérit.
- Qu'as-tu fait ? dit Jim.
- Elle raconta. Un homme qu'il ne connaissait pas... Il lui avait rendu ce service, d'une façon limitée, et sans conséquences possibles, mais suffisante pour faire contrepoids et pour rétablir l'équilibre.
- L'équilibre avec quoi, dit Jim, puisqu'il n'y avait rien ?
- L'équilibre avec ce que je croyais, dit Kathe. Et maintenant je ne le crois plus. Et sans cela je l'aurais toujours cru.
- Et mon équilibre avec moi ? gémit Jim.
- Jim, tes larmes !

La fatalité du personnage de Kathe devient claire à travers ses actes « irréparables » et rappelle le poème baudelairien intitulé *L'irréparable* (Baudelaire, 2003 [1875] : 238) :

*L'Irréparable ronge avec sa dent maudite
Notre âme, piteux monument,*

*Et souvent il attaque ainsi que le termite,
Par la base le bâtiment.
L'Irréparable ronge avec sa dent maudite !*

En faisant les contrepoids à sa discrétion, c'est enfin les autres personnages qui subissent les conséquences. « Il vit une bête irresponsable qui humait sa boisson naturelle. Elle se mouvait avec délices dans le rouge de son cœur. Il était sans espoir, épuisé » (Roché, *op cit*, 178). Par son rôle comme exécuteur de la « justice » au nom de l'harmonie et de l'équilibre, le personnage de Kathe devient une menace imprévisible. « Elle ajouta : – Je suis au milieu du rouge de ton cœur, Jim, et je veux boire, boire, boire... Jules avait dit : – Un sourire archaïque, ça se nourrit de lait...et de sang. Les lèvres de Kathe étaient faites pour les deux » (*Ibid*, 113). L'image vampirique de Kathe accentuait aussi son rôle comme femme fatale. La répétition du mot « boire » souligne l'insatiabilité avec laquelle Kathe veut posséder ou même consumer Jim.

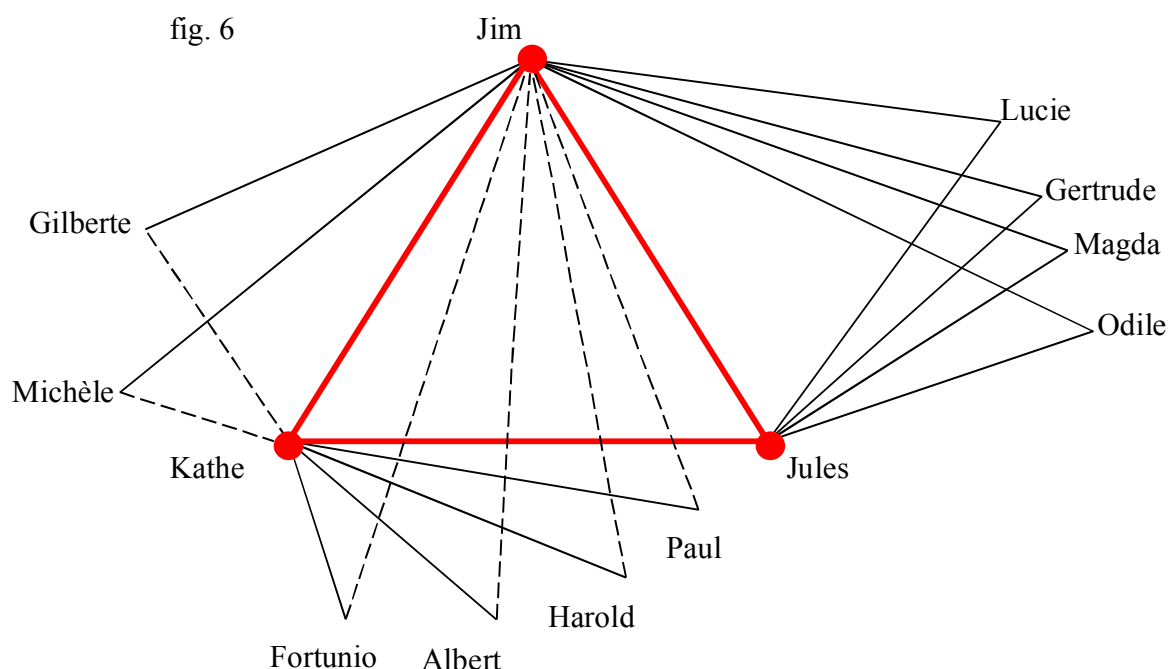
Surtout provoquée par la jalousie, la relation amoureuse de Kathe et de Jim passe invariablement de périodes tranquilles à des crises violentes. Chaque fois que Kathe soupçonne que l'on ne l'apprécie pas suffisamment, elle devient jalouse et mortelle. La punition et les conséquences qu'elle entraîne sont toujours sévères et violentes. « Et quand Jim était trop heureux, il fallait qu'elle le frappât » (*Ibid*, 136). La justice appliquée est ainsi cyclique. Après chaque zéro, l'amour monte de nouveau à cent, mais est toujours accompagné par la souffrance et enfin par la mort. L'action de « faire l'irréparable » devient ainsi un type de rite sacré : un sacrifice personnel pour rétablir l'équilibre. « Une fois de plus ils repartirent à zéro – et ils planèrent de nouveau très haut, comme de grands oiseaux rapaces » (*Ibid*, 179). Comme la Déesse qui donne la vie et qui la reprend, il semble que l'amour de Kathe alterne aussi entre les périodes de paix et de violence (la

punition et la vengeance). « L'amour, l'indifférence, alternaient en eux. Celle-ci gagnait du terrain, mais l'amour, quand il était là, balayait encore tout » (*Ibid*, 222).

Après une période paisible de vacances, Kathe commence encore à s'agiter. Jim a toujours le même credo : « Gilberte égale Jules. N'en parlons plus et soyons heureux » (*Ibid*, 211). De nouveau furieuse, Kathe prend un autre amant pour rétablir l'équilibre. Elle confronte Jim avec son propre credo : Gilberte égale Paul. « Jules et Jim furent d'avis qu'il avait raison : le sourire archaïque de Kathe contenait un jugement sur le temps présent [...] Le temps d'Albert et de Harold pouvait revenir, avec des variantes » (*Ibid*, 212). Chaque fois que Kathe et Jim ne sont pas en harmonie, la violence augmente. En passant un soir avec Paul et sa femme, Kathe trouve que Jim n'est pas aussi prévenant envers elle qu'elle l'avait souhaité. « Elle était d'habitude douce et généreuse, mais si elle s'imaginait que l'on ne l'appréciait pas suffisamment, elle devenait terrible » (*Ibid*, 92). Après leur soirée, Jim essaie de prendre Kathe nue dans ses bras pour l'embrasser comme souvent, mais elle résiste. « Enervée par les impondérables de leur soirée à quatre, Kathe se crut brutalisée et repoussa violemment Jim. Il vit devant lui sa figure terrible de colère » (*Ibid*, 214). La fureur de Kathe s'exprime à travers des actions violentes et brusquées. « Elle empoigna un fer électrique pour le lancer sur lui » (*Ibid*, 214). Pour s'assurer que personne ne soit blessé, Jim lui donne « du bout des mains une volée de coups rapides autour du visage, pour l'étourdir sans l'abimer » (*Ibid*, 214). Enfin, tous les deux tombent sur le lit, épuisés par la bataille. « Il se turent ensemble, palpitants, et leurs souffles s'apaisèrent lentement. Ils s'endormirent » (*Ibid*, 214). Nous voyons ainsi comment la bataille continuelle entre Jim et Kathe fonctionne d'une façon cyclique. Les périodes tranquilles sont toujours suivies par des

crises de violence provoquées à première vue par la présence menaçante des deux « banderilles » portées à la nuque de leur amour : Gilberte et Paul (ou Albert où Harold).

La justice de Kathe implique souvent un tiers dont la présence transforme le couple en triangle d'amour classique. À travers le roman nous sommes confrontés avec plusieurs triangles qui s'ajoutent au ménage à trois de Jules, Jim et Kathe (voir fig. 6)¹²⁴.



La dynamique de l'amour à trois de Jules, Jim et toutes les femmes qui précèdent Kathe, comme Lucie, Gertrude, Magda et Odile, ne bouleverse pas l'équilibre et l'harmonie dans le triangle, parce que les deux amis désiraient toujours des choses différentes chez ces femmes. Donc, il n'y avait ni rivalité ni jalousie entre eux. En théorie, l'achèvement de l'harmonie et de l'équilibre

¹²⁴ Le diagramme est une élaboration de celui trouvé dans la dissertation *Henri-Pierre Roché: À la recherche de l'unité perdue – Le devenir d'un écrivain* de Du Toit. (2005 : 318)

dans le ménage à trois entre Jules, Jim et Kathe dépend aussi de cette compréhension mutuelle qui n'est pas affectée par les émotions comme la jalousie et la vengeance.

Néanmoins, dès le commencement de la relation amoureuse entre Jim et Kathe, l'équilibre de l'amour à trois est perturbé à cause de leur conception similaire de l'amour libre. Acharné à réaliser son propre idéal de l'amour, chaque personne de ce couple fatal attire souvent des tiers. « La dynamique des triangles se complexifie par le fait qu'ils se transforment souvent en polyèdres [...] {Jim + Jules + Kathe} devient {Jim + Jules + Kathe (+ Gilberte) ou (+ Albert)} » (Du Toit, 2005 : 316). En examinant les triangles d'amour dans le roman, il devient clair que ce sont les triangles formés hors du ménage à trois qui brisent l'équilibre et l'harmonie entre Jim, Kathe et par implication Jules. « Ils marchaient là, dans cette belle fin d'après-midi et le lien qui avait uni leur trio traînait derrière eux, brisé » (1953 : 165). Pourtant, c'est le triangle principal qui reste intact malgré tout. « Un hurlement de Jules traça sur eux un triangle de feu » (*Ibid*, 239).

Comme incarnation de la Déesse de l'amour et de la guerre, Kathe se sent tout à fait à l'aise dans le champ de bataille et est la force qui incite la violence. Son sourire archaïque, un rappel permanent du pouvoir omniprésent de la Déesse, nous prévient du danger menaçant qui plane sur les personnages. « Que lui était Paul ? Jim se le demandait intensément, mais sans espoir de jamais le savoir. Kathe, depuis le talion appliqué par Jim, ne lui avouait plus rien, et restait capable de tout. Dans l'art de la feinte elle était tellement supérieure qu'il ne la questionnait pas » (*Ibid*, 214-215). À la fin de l'épreuve avec Paul, Jim reconnaît la supériorité de Kathe sur le champ de bataille et il a envie de quitter la relation. « Nous avons le bonheur dans cette

maison. Si elle ne le voit pas, tant pis pour nous ! S'il lui faut constamment la bataille, je n'en puis plus » (*Ibid*, 215).

Kathe prend toujours le contrôle en exigeant toute attention, peu importe le moyen. Elle s'amuse à jouer avec les hommes comme une lionne joue avec sa proie. Sujets à ses caprices, il semble qu'elle les rende jaloux uniquement pour son plaisir. Pendant un déjeuner avec Jules, Jim et Albert, elle joue les trois hommes l'un contre l'autre (*Ibid*, 100) :

À l'aise et à son affaire elle dirigea la conversation, non sans tyrannie. Elle fut, à son tour bravade. Différente envers chacun des trois, elle ne pouvait jouer juste pour les trois à la fois...Elle alluma elle-même, de ses lèvres, leurs trois gros cigares. Cela leur parut une faute de tact et une promiscuité. Jim eut envie de jeter son cigare et de sortir. Il resta pour la désaimer. Elle était une monstrueuse de foire. Les bêtes ? C'était eux. Elle les montrait à eux-mêmes.

Bien que Jim ait envie de sortir, il reste pour « désaimer » Kathe. Il semble que, comme un accord contractuel, l'amour de Kathe ne puisse simplement cesser. La notion du désamour implique ainsi un processus, un rite. Dans le roman, leur amour est comparé à une structure, une prison qu'il doit démolir pour s'échapper. « Alors Jim s'attaqua à la pyramide de leur amour et, pierre par pierre, commença à la démolir [...] Il avait envie de s'échapper » (*Ibid*, 151). Si l'amour a un pouvoir créateur, le processus du désamour est donc une action destructrice. L'image de la pyramide ne rappelle pas seulement la structure triangulaire du ménage à trois et la présence d'un tiers à savoir Jules mais souligne aussi l'origine archaïque du personnage de Kathe. En évoquant l'image d'un temple sacré, la pyramide lie Kathe au culte de la Grande Déesse qui était vénérée par ses adeptes dans une ziggurat c'est-à-dire, une construction pyramidale à degrés. C'était dans ce temple où les adeptes faisaient les sacrifices, souvent sanglants, à leur Déesse. L'image de Kathe comme « monstre de foire » souligne sa position élevée et puissante par rapport aux hommes qui sont comparés aux bêtes.

Or, quoique Jim ait assez de la bataille, il semble que Kathe soit dans son élément. Existant dans un état de mouvement et de changement perpétuel comme une déesse, Kathe, le catalyseur fatal du roman, aime l'alternation cyclique de la dynamique de l'amour. « J'aime que ça tourne en rond » (*Ibid*, 135). Comme force de la nature, elle est souvent comparée à un tourbillon. Quand Lucie rencontre Kathe, « elle savait que, emportés par le tourbillon de Kathe, ils [Jules et Jim] conservaient en eux les causes de leur ancien amour pour elle, Lucie » (*Ibid*, 137-138). Plus tard dans le roman, Jim « savait que Kathe était éveillée, en proie au tourbillon de ses pensées [...] » (*Ibid*, 221). Dans le film *Jules et Jim*, la chanson *Le Tourbillon*, chantée par Jeanne Moreau, relie encore l'image du tourbillon au personnage de Catherine/Kathe. Comparée à Napoléon, Kathe maintient l'équilibre dans ses relations amoureuses comme un vrai général par les attaques stratégiques et bien calculés. « Mon Bochillon, dit Jim à Kathe, tu me declares toujours la guerre... » (*Ibid*, 137). Elle aime l'excitation provoquée par la violence pure. « Le calme dit Kathe, c'est un masque. Masque pour masque, j'aime mieux la violence » (*Ibid*, 138). De la même façon Kathe nage « comme une ondine » tandis que Jim se sent mal à l'aise dans l'eau (*Ibid*, 180). « Vois-tu Jim, l'eau c'est mon domaine. Toi tu en as un autre » (*Ibid*, 185). Contrairement à Kathe, Jim n'a pas de disposition pour tricher non plus. « Entre-temps le boxeur apprenait à Kathe l'art difficile de tricher aux cartes. Elle avait des dispositions. Jim aucune, et il sentait dans ce bar une atmosphère où Kathe était à l'aise, et lui pas » (*Ibid*, 150). Le personnage de Kathe suit toujours ses propres règles et ses propres lois. « Elle professait que le monde est riche, que l'on peut parfois tricher un brin, et elle en demandait d'avance pardon au bon Dieu, sûre de l'obtenir » (*Ibid*, 92). Comme l'incarnation de la Déesse, elle est une vraie femme fatale qui existe hors des lois de l'homme, même celles de Dieu.

3.3.4.3 La violence destructrice d'une mère trompée

La dernière partie du roman, intitulée « *Jusqu'au bout* », nous révèle le déroulement de la relation de Jim et de Kathe jusqu'à sa destruction finale et violente. Piégé dans leur jeu fatal, le couple doit finir la danse cyclique de leur amour. « Tout en eux était à éclipse » (1953 : 160). Avec chaque coup la situation devient plus urgente. Les noms des chapitres dans cette partie créent une image d'un processus de destruction systématique : « *Ruptures* », « *Craquements* », « *Déchirements* ». « Il avait tout l'après-midi déchiré leur amour en morceaux » (*Ibid*, 136). Après les ruptures injustifiées, les craquements causés par la vengeance imméritée et les déchirements aggravés par un manque de communication, la relation de Kathe et de Jim devenait irréparable. « Leur bloc était fêlé. Il était comme une lune cassée intacte en apparence, qui tournerait à sa place autour de la terre, les deux fragments adhérant ensemble, mais pouvant se disjoindre au premier choc » (*Ibid*, 228). Systématiquement, le personnage de Kathe devient de plus en plus fatal et menaçant. « Une avalanche se préparait » (*Ibid*, 212).

À travers leur relation amoureuse, l'incapacité de Kathe et de Jim d'avoir un enfant est la cause principale des perturbations entre eux. La stérilité est pour Kathe comme une malédiction parce qu'elle se définit surtout comme mère. « Je suis une mère, Jim, une mère avant tout ! » (*Ibid*, 231). C'est aussi sa fécondité et instinct maternel qui lie Kathe à la Grand Déesse Mère. « La force vitale, instinctive qui anime Kathe est celle d'une femelle, prête à tout pour défendre ses petits, prête à tout pour être fécondée » (Rockenstrocy, 1996 : 208). Dans le roman Jim est conscient du besoin de Kathe d'être mère : « Jim pensait que Kathe n'était jamais aussi totalement Kathe que lorsqu'elle attendait un bébé » (Roché, *op cit*, 149).

Avoir un enfant devient leur seul but, une obsession – l'enfant sera le fruit de leur unité parfaite

(*Ibid*, 148) :

La date légale vint enfin pour commencer l'enfant... Ils s'étaient préparés par le choix de leur nourriture, par une vie saine, par leur absence de tout autre but... Le moment venu, ils virent avec étonnement que Kathe n'était pas enceinte... – C'est comme au golf. Quand on est trop sûr de réussir on rate son coup.

Ils ont recommencé, cette fois plus modestes. Ils étaient comme « Adam et Ève, soumis à leurs instincts... ils allaient dans les grand bois, s'aimaient, et Jim soulevait Kathe par les pieds et la secouait doucement, comme un sac de noix que l'on tasse, pour augmenter leurs chances d'avoir un bébé » (*Ibid*, 148-149). Néanmoins, après plusieurs tentatives ratées, ils croyaient que « Dieu n'avait pas béni leur union » (*Ibid*, 148). La stérilité devient ainsi une malédiction qui plane sur leur relation amoureuse parce que leur échec d'avoir un enfant représente l'échec de leur relation. « Nous avons joué avec les sources de la vie. Nous en avons fait des armes de combat. Elle nous stérilise et nous roule dans sa vague » (*Ibid*, 161). Pourtant, c'est surtout Kathe qui semble affaiblir et quand Jim la revoit, elle a l'air d'une morte. « Il trouva une Kathe repliée et comme veuve. Elle avait des sourires de morte, comme elle avait dit un jour. Elle semblait mûrie, convalescente et se mouvait au ralenti » (*Ibid*, 164). Incapable de remplir sa fonction essentielle d'avoir un enfant, Kathe devient une femme fatale vampirique et stérile. « Sa fonction essentielle n'étant pas satisfaite, elle meurt à autrui [...] Son instinct animal l'aura conduite à s'abreuver du sang de son amant, à le blesser pour le punir de n'être pas capable de lui donner son petit » (Rockenstroclly, op cit, 209). Nous voyons ainsi comment le personnage de Kathe se transforme d'une Ève féconde – une mère affectueuse – en une Lilith stérile – une femme fatale destructrice.

Dans son œuvre *L'Érotisme* (1957), l'écrivain et philosophe Georges Bataille propose que nous sommes des êtres discontinus qui désirons devenir continus et c'est à travers l'érotisme et

finallement la mort que l'on peut atteindre ce but¹²⁵. Il utilise le processus de la reproduction pour expliquer la relation entre l'amour (la vie) ou la discontinuité et la continuité (la mort). « Pour nous, qui sommes des êtres discontinus, la mort a le sens de la continuité de l'être : la reproduction mène à la discontinuité des êtres, mais elle met en jeu leur continuité, c'est-à-dire qu'elle est intimement liée à la mort » (1957 : 19). Selon Bataille, il y a un moment de continuité au sein du processus de la reproduction asexuée ainsi que la reproduction sexuelle. Pendant la reproduction asexuée la mort d'une cellule entraîne la naissance de deux nouvelles cellules identiques. Bien que la même continuité n'existe pas dans la mort des êtres plus complexes, la reproduction sexuelle « fait intervenir une nouvelle sorte de passage de la discontinuité à la continuité » à travers l'unification du spermatozoïde et l'ovule (*Ibid*, 20). Donc, de la fusion des deux êtres discontinus (la femme et l'homme) « une continuité s'établit entre eux pour former un nouvel être, à partir de la mort, de la disparition des êtres séparés » (*Ibid*, 20). Ce nouvel être, lui-même discontinu comme ses parents, porte en lui « le passage à la continuité, la fusion, mortelle pour chacun d'eux, des deux êtres distincts » (*Ibid*, 20). D'après Bataille, la mort implique ainsi la continuité de l'être pour les êtres discontinus. Quoi que la reproduction mène finalement à la discontinuité, elle met aussi en jeu leur continuité. « C'est en parlant de la reproduction des êtres et de la mort que je m'efforcerai de montrer l'identité de la continuité des êtres et de la mort qui sont l'une et l'autre également fascinantes et dont la fascination domine l'érotisme » (*Ibid*, 19). Donc, c'est à travers l'acte sexuel, ou bien la reproduction qui implique la mort, que nous pouvons atteindre la continuité à laquelle nous aspirons en tant qu'êtres discontinus.

¹²⁵ Bataille explique sa théorie de la discontinuité et la continuité en parlant du processus de la reproduction. « Les êtres qui se reproduisent sont distincts les uns des autres et les êtres reproduits sont distincts entre eux comme ils sont distincts de ceux dont ils sont issus. Sa naissance, sa mort et les événements de sa vie peuvent avoir pour les autres un intérêt, mais il est seul intéressé directement. Lui seul naît. Lui seul meurt » (1957 : 19).

En considérant cette théorie, il semble que le grand désir de Kathe d'avoir un enfant avec Jim puisse être lié directement à la conception de l'érotisme comme proposée par Bataille : le désir d'atteindre la continuité. Pour Kathe, leur unité de chair – à travers le processus de la reproduction – représente un passage à la continuité. L'enfant, en tant qu'amalgamation des deux amants, serait le produit parfait de leur amour. Leur incapacité d'avoir un enfant qui mettrait en jeu leur continuité (même après leur mort), implique à la fois leur incapacité de devenir une vraie union éternelle ainsi que leur incapacité de réaliser cette conception de l'érotisme à travers l'acte sexuel. La malédiction de la stérilité prive donc leur relation de tout son sens.

La crise de la violence qui mène finalement à l'anéantissement de Kathe et de Jim est provoquée par sa trahison impardonnable aux yeux de Kathe, à savoir, son désir d'avoir un fils avec Michèle. « – Et moi, Jim, et moi, et les petits que j'aurais voulu avoir ? Tu n'en as pas voulu, Jim ? » (1953 : 231). Blessée à fond, Kathe souffre intensément comme une victime d'une attaque brutale. « Kathe était comme un agneau torturé » (*Ibid*, 231). La comparaison entre le personnage de Kathe et un agneau évoque l'image d'un sacrifice. Aux yeux de Kathe Jim la sacrifie pour avoir un enfant avec Michèle. « – Vous êtes un criminel, dit-elle à Jim » (*Ibid*, 233). Cependant, la loi du talion appliquée par Kathe ne la laisse pas ignorer l'injustice. Cette fois, il faut que Jim meure pour rétablir l'équilibre. Dans les yeux de Kathe, c'est lui qui a détruit leur relation amoureuse et leur chance d'être une famille. « – Ce que vous avez détruit [...] dit-elle » (*Ibid*, 164).

Dans cette dernière partie du roman nous sommes confrontés avec le vrai côté fatal du personnage de Kathe qui se bat contre Jim comme une bête. « Elle devint terrifiante, Jim eut

peur, il était enfermé avec une frénétique. Elle avança sur lui et l'attaqua des ongles, des dents, de tout » (*Ibid*, 232). Comme la Grand Déesse Mère, l'instinct principal du personnage de Kathe est d'assurer la fécondité sur terre. Quand cette fonction est inhibée par la stérilité, elle montre l'autre côté de sa personnalité duelle en devenant la « Mère Terrible » qui est impitoyable dans sa rage destructrice. C'est la jalousie ainsi que sa conception « tout ou rien » de la vie qui rend Kathe capable de la mort. Ses mots prophétiques sont chargés d'urgence : « – Tu vas mourir, Jim...Je vais te tuer » (*Ibid*, 232). Après leur relation sans enfant, la trahison grave de Jim est seulement punissable par la mort. À la fin du roman, juste avant le plongeon fatal, Kathe dit à Jim : « 'Tu vois, Jim [...] cette fois j'ai gagné'. Le sourire archaïque n'avait jamais été si pur » (*Ibid*, 239). Le jeu d'équilibre continue ainsi jusqu'à la fin du roman. La présence du sourire archaïque pur évoque comme toujours la présence de la Déesse puissante.

Donc, à la fin du roman, la paix, l'harmonie et l'équilibre sont finalement rétablis par Kathe à travers son acte fatal et violent. C'est elle qui a gagné la lutte finale. La dernière description de Kathe donnée par Jim souligne la dynamique cyclique du roman et de la relation amoureuse des deux amants. « Jim sentait Kathe comme une idole rouge à côté de lui, tirant comme un aimant. Il se laissait couler vers sa splendeur » (*Ibid*, 239). L'image de l'idole évoque encore l'origine du personnage de Kathe : la statue archaïque de la déesse. Comme au début du roman, Jim est immédiatement enchanté par elle. Toutefois, comme dans le roman, le côté fatal de Kathe est aussi présent. « De chaque côté d'elle, dans l'ombre, en boule, une grosse araignée claire...mais non...cela bougeait...c'étaient les mains de Harold » (*Ibid*, 239). Cette description représente ainsi la même altération entre les périodes de la paix et de la violence, entre l'amour et la mort, trouvée dans le roman.

Le changement cyclique est surtout déterminé par le personnage de Kathe qui fonctionne comme catalyseur d'action dans le roman. Elle incarne la Grand Déesse Mère qui provoque le changement continu et qui exige la compensation totale pour assurer l'équilibre et l'harmonie. Les jeux d'équilibre joués par Jim et Kathe se déroulent comme une grande bataille violente dominée par la protagoniste féminine et ses actes imprévisibles et fatals. Seul la mort du couple fatal peut neutraliser la situation. À la fin du roman, Jules, comme seul témoin du tourbillon de l'amour de Kathe et de Jim, se sent soulagé. « Kathe et Jim avaient poussé très haut leur culte réciproque que s'usa quand il fut quotidien. Avaient-ils aimé la lutte pour la lutte ? Non. Mais ils en avaient étourdi Jules jusqu'à la nausée. Un soulagement l'envahissait » (*Ibid*, 242).

En examinant la structure triangulaire des relations interpersonnelles dans le roman *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché nous voyons comment le personnage de Kathe, comme femme fatale, provoque la triangulation négative du désir. Or, en détruisant l'harmonie et l'équilibre, sa présence fatale suscite la jalousie et l'envie qui mènent inévitablement à la rivalité et finalement à la violence et la mort – la seule solution pour sortir de l'engrenage de la passion.

3.4 *L'Ambassadeur* : Love is a form of metaphysical enquiry

Dans son roman *L'Ambassadeur*, André Brink se penche surtout sur la signification de la liberté. Comme Henri-Pierre Roché, Brink s'intéresse aussi à l'idéal d'une harmonie et une nouvelle moralité dans l'amour et dans la vie. « On peut lire *L'Ambassadeur*, très simplement, pour ce qu'il voulait être : un roman écrit par un jeune homme qui luttait pour découvrir ou redéfinir certaines valeurs dans le naufrage de son univers familial » (Brink, 1986 : 13). À travers *L'Ambassadeur* il nous confronte avec une recherche physique et spirituelle d'une nouvelle réalité libre des tabous restrictifs ainsi qu'une interrogation de ce qui est.

Éclairé par l'esprit libéral et tolérant qu'il avait trouvé à Paris pendant son premier séjour de 1959 à 1961 en France, Brink devient très critique de son propre milieu conservateur et prudent en Afrique du Sud. La grande liberté de cette métropole fait une grande impression sur lui. Dans son journal de route intitulé *Pot-Pourri : Sketse uit Parys* de 1962, il écrit : « *Parys is nie 'n stad nie. Parys is 'n manier van lewe, en 'n manier van reageer op die lewe – in vryheid, gebonde aan geen voorskrif nie ; alleen aan die mens* »¹²⁶ (Brink, 1962 : 11). Selon Brink, c'est à Paris qu'il découvre de nouveau son identité individuelle. Loin du contexte inhibant d'Afrique du Sud des années 1960, Brink qui était encore très naïf à cette époque, décrit son expérience comme un traumatisme. « Après plus de vingt années passées dans le milieu fermé et confortable des valeurs, des attitudes et des croyances afrikaners, la soudaine rencontre de tous les courants de pensée et des expériences de l'Europe fut un véritable choc culturel... » (Brink, 1986 : 12). En

¹²⁶ Paris n'est pas une ville. Paris est un mode de vie ainsi qu'une façon de réagir à la vie – libre, liée à aucun règlement ; sauf à l'homme.

tant qu'étranger solitaire à Paris, Brink éprouve directement l'existentialisme de Sartre et de Camus avant de connaître leurs philosophies. « *Die kritici sukkel altyd met my oor eksistensialisme, maar ek sê vir jou ek het daar in Parys eksistensialisme geleer lewe lank voor ek 'n snars van Sartre en Camus verstaan het* » (De Vries, 1972 : 4)¹²⁷.

C'est la vie parisienne qui bouleverse les idées du jeune écrivain et qui le mène à réexaminer tout ce qu'il avait considéré comme normal : les valeurs, les coutumes, les tabous, la religion, les relations entre groupes et individus, la sexualité ainsi que la situation politique sud-africaine de l'époque. En introduisant des courants de pensée et des procédures d'écriture européennes en vogue et en renversant les tabous sur la religion, la politique, la morale, la sexualité et même les techniques de narration dans la littérature de langue afrikaans, il s'attaque à beaucoup de thèmes considérés comme tabous pendant l'époque d'apartheid (Brink, *op cit*, 11).

Dans *L'Ambassadeur*, Brink examine surtout le lien controversé entre la religion et la sexualité – deux conceptions qui sont, selon lui, inséparables. Dans son article, *Oor Religie en Seks*¹²⁸ publié en 1964, que nous examinerons en détail dans le chapitre suivant, il compare directement le coït à la prière. Pour lui, l'extase qui accompagne l'acte d'amour porte une qualité mystique qui peut mener à une recherche métaphysique comme indiquée par l'épigraphe liminaire de Lawrence Durrell : « *Love is a form of metaphysical enquiry* »¹²⁹. Cette exploration de nouveaux horizons dans le contexte de la littérature sud-africaine, bouleverserait la conception de la culture

¹²⁷ Les critiques me harcèlent toujours à propos de l'existentialisme, mais je te dis, bien avant de comprendre Sartre et Camus, j'avais appris à vivre l'existentialisme à Paris.

¹²⁸ À propos de la religion et des relations sexuelles.

¹²⁹ L'amour est une forme de recherche métaphysique.

chrétienne afrikaans qui voyait l'acte sexuel hors du mariage comme un péché et un tabou. Comme Roché, Brink est aussi sensible aux problèmes sociaux de son époque et comme l'écrivain français, il recherche l'idéal d'un univers harmonieux par une nouvelle conception de la liberté en renversant les tabous. « Pour moi, *l'Ambassadeur* fut la première expression d'une recherche et [*sic*] une exploration qui se continue [*sic*] toujours » (Brink, 1986 : 12).

Cette recherche de la liberté est faite à travers les relations amoureuses qui s'instaurent entre les trois personnages principaux du roman : l'ambassadeur, Paul van Heerden, le troisième secrétaire, Stephen Keyter, et la jeune femme énigmatique, Nicolette Alford. En confrontant les deux hommes avec son mode d'existence absolument libre des lois et des tabous créés par l'homme, elle renverse tout ce qui est certain dans leur monde masculin et les force à reconsidérer leurs propres conceptions de la liberté, de la sexualité et de la religion. Incapables d'échapper à sa présence fatale, les deux hommes sont impuissants. Présentée comme une nymphe éthérée, Nicolette est en même temps un guide qui mène les hommes à une compréhension plus profonde de la vie et une femme fatale dangereuse qui à la fin provoque la mort.

Donc, comme dans le roman, *Jules et Jim*, la structure triangulaire de *L'Ambassadeur* – qui est composée d'une protagoniste féminine et de deux protagonistes masculins – nous présente aussi avec la question de la jalousie, de l'établissement d'un couple fatal et d'un tiers exclu ainsi que les conséquences fatales et violentes impliquées par la présence d'une femme fatale. En considérant le concept du désir mimétique de René Girard ainsi que le rôle joué par la femme

fatale dans ce processus de triangulation du désir, nous examinerons la dynamique triangulaire des relations interpersonnelles à travers le roman.

3.4.1 Stephen : victime du désir mimétique

Divisé en cinq parties, le récit dans *L'Ambassadeur* se déroule dans un ordre chronologiquement fragmenté. Chacune des parties a un autre narrateur qui présente sa propre perspective sur le même ensemble d'événements et de personnages. Ce type de focalisation interne crée des épisodes de confession à travers le roman qui mènent souvent à des révélations personnelles par le narrateur. En outre, la méthode de caractérisation en bloc, c'est-à-dire quand les narrateurs internes présentent les caractéristiques d'un personnage en résumé, révèle souvent aussi quelques caractéristiques du narrateur (Malan, 1980 : 20).

Narrée par Stephen Keyter, la première partie, intitulée « *Derde sekretaris* » (Le troisième secrétaire), se présente dès le départ comme une accusation contre l'ambassadeur. « *Ek het besluit om 'n verslag op te stel en die Ambassadeur by die Departement in Pretoria aan te kla* » (Brink, 2006 : 19)¹³⁰. D'emblée, Stephen essaie de justifier sa décision en faisant appel à son sens du devoir et à sa loyauté envers l'Afrique du Sud. « *Dis egter my eerlike oortuiging dat ek eintlik geen keuse meer het nie. Ek sou my plig versuim as ek toelaat dat dié skandalige toedrag van sake sou voortduur, veral noudat die delikate onderhandelinge met die Franse regering aan*

¹³⁰ J'ai décidé d'envoyer un rapport sur l'ambassadeur au ministre, à Pretoria (1986 : 17).

die gang is » (Ibid, 19)¹³¹. Il proteste aussi fortement contre la présence de motifs vindicatifs. « *Ek ontken wél dat daar enige nydigheid, jaloesie of haat betrokke sou wees. As daar enige persoonlike motiewe op die spel is – dit wil ek benadruk – dan is dit uitsluitlik : ’n opregte verontwaardiging ; ’n grenslose afsku van skynheiligheid* » (Ibid, 19)¹³². Toutefois, l’antagonisme et le ressentiment éprouvés par le troisième secrétaire deviennent évidents quand il révèle la raison de son rapport : Nicolette (Ibid, 20)¹³³:

En dán loop en flenter hy oop en bloot rond met daardie klein tefie, Nicolette Alford, terwyl sy vrou vakansie hou in Italië – hy wat hom uitgee vir die voorbeeldigheid self ; hy wat nie gekroom het om my op die doyen se onthaal drie dae gelede in die openbaar te verneder nie. Snags lê hy in die Rue de Condé. En bedags is hy die Here God.

L’ambassadeur est présenté comme un hypocrite à cause de sa liaison avec Nicolette. Selon Stephen, l’ambassadeur l’avait aussi humilié en public. Le fait que Stephen appelle Nicolette « *daardie klein tefie* »¹³⁴ ne révèle pas seulement qu’il la connaît, mais accentue aussi la nature personnelle de sa colère contre elle. Stephen lui-même a aussi une relation sexuelle avec Nicolette. Le ton antagoniste camouflé par ses mots de protestation trahit enfin les véritables émotions qui motivent sa décision de faire le rapport incriminant sur l’ambassadeur : l’envie, la jalousie et la haine. Stephen agit dans sa colère contre l’ambassadeur et il se révèle involontairement ainsi comme ce qu’il déteste avant tout : un hypocrite.

¹³¹ Mais je crois vraiment que je n’ai pas le choix. Je négligerais mon devoir si je laissais continuer cette affaire sordide, et cela alors que les délicates négociations avec le gouvernement français sont déjà avancées (1986 : 17).

¹³² Je ne dis pas qu’aucune considération personnelle n’entre dans ma décision. Mais ce n’est assurément pas quelque chose d’aussi mesquin que l’antagonisme ou l’envie, sans parler de la haine. Les seuls motifs personnels en jeu (j’insiste sur ce point) sont le dégoût et mon aversion profonde pour l’hypocrisie (1986 : 18).

¹³³ Puis il se met à faire l’imbécile avec cette grue de Nicole, pendant que sa femme est en vacances en Italie. La vertu en personne, l’intégrité incarnée (bien qu’il n’ait pas hésité, il y a seulement trois jours, à m’humilier à la réception du doyen du corps diplomatique à l’Hôtel de Ville). Mais quand la porte du petit appartement de Nicole est refermée, quand les rideaux sont tirés et qu’en bas, dans la rue, on ne voit plus que des ombres, c’est une autre affaire. Il passe ses nuits rue de Condé. Mais le jour, [il est Dieu Tout Puissant] (1986 : 18).

¹³⁴ Cette petite salope

Pourtant, nous remarquons en même temps une grande vénération de Stephen pour l'ambassadeur. « *Maar vandag het ek te doen met ambassadeur Van Heerden : die amper outomaat, die imposante man-van-gesag, en dalk die beste reseps-diplomaat wat Suid-Afrika in baie jare oorsee gehad het* » (*Ibid*, 19)¹³⁵. À première vue cette phrase évoque une dynamique plus complexe. Derrière l'antagonisme de Stephen est cachée une admiration secrète pour l'ambassadeur. « *Nie die geringste foutjie of versuim word in die ambassade geduld nie – omdat hy sêlf nooit foute maak of iets versuim nie [...] Ek het meermale selfs diplomate van ander sendings met die grootste eerbied van hom hoor praat* » (*Ibid*, 20)¹³⁶. Par les descriptions données par Stephen de Paul van Heerden, il semble que l'ambassadeur soit un diplomate exemplaire.

Nous pouvons soutenir que Stephen voit l'ambassadeur comme un modèle parce qu'il représente tout ce que Stephen veut être : un homme qui a atteint le sommet du monde diplomatique avec succès (*Ibid*, 54)¹³⁷ :

Naas sy filosofie is myne eerder : dié loopbaan is middel tot 'n doel, nie doel in sigself nie. En die doel is: bo kom. Ek glo nie dis net 'n reaksie teen my vader se minagting nie. Dis eerder 'n oortuiging dat net die mens wat in elke situasie, én in die laaste toets, 'bo' uitkom, iets beteken. Survival of the fittest ? Miskien. Zarathustra ? Uiteindelik, ja.

Dans cette première partie, Stephen fait aussi référence à l'ancien ambassadeur, Jan Theunissen, sous la direction duquel Stephen avait plus de liberté dans l'ambassade. Quoi qu'il ait apprécié

¹³⁵ Mais maintenant, l'ambassadeur, c'est van Heerden : le grand perfectionniste, l'homme imposant est influent, et peut-être le diplomate le plus efficace depuis des décennies (1986 : 18).

¹³⁶ À l'ambassade on ne tolère pas le moindre oubli, pour la simple raison que lui-même ne fait jamais d'erreur. J'ai entendu des diplomates de représentations hostiles parler de lui avec respect et quelquefois avec crainte (1986 : 18).

¹³⁷ Comparée à la sienne, ma philosophie serait plutôt : ma carrière est un moyen pour attendre une fin, pas une fin en elle-même. Quelle fin ? C'est très simple, le sommet. Je me demande si c'est seulement une réaction à l'attitude de mon père. Quelque chose la caractérise, quelque chose de positif, la ferme conviction que la seule personne qui « compte » c'est celle qui s'affirme en toute situation, y compris l'épreuve décisive. Survivance des plus adaptes ? Peut-être ? Zarathoustra ? En dernière analyse, oui (1986 : 61).

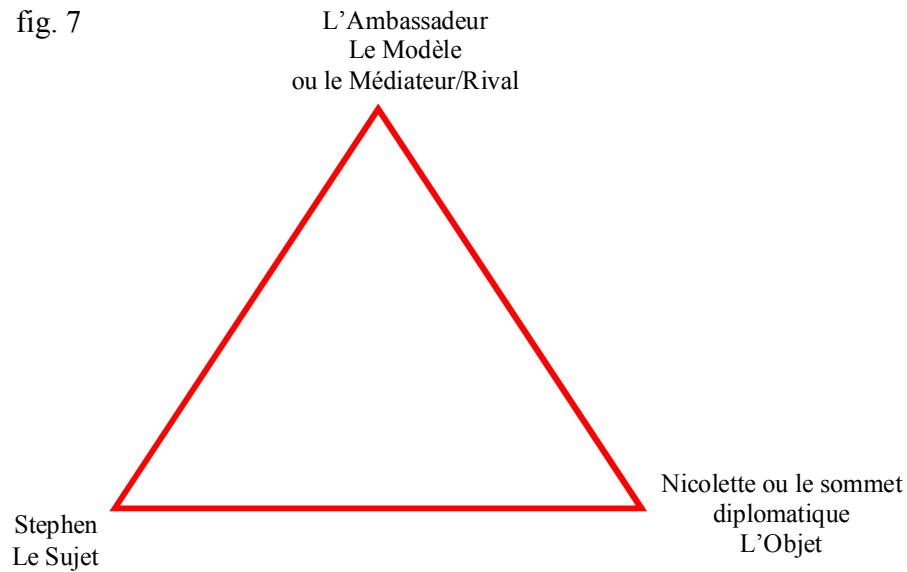
la liberté que Theunissen lui donnait, il ne le respectait pas comme diplomate. Contrairement à l'ancien ambassadeur, Paul van Heerden exige d'emblée le respect de son personnel. *Die nuwe man se voorkoms het ons almal geïmponeer... Ons het ook almal geweet van sy buitengewone reputasie...* » (*Ibid*, 57)¹³⁸. Bien que l'ambassadeur enlève à Stephen certaines tâches que Theunissen avait permises auparavant, Stephen ne pouvait s'empêcher de le respecter encore plus, malgré sa propre colère contre l'ambassadeur. « *Die swaarste pil om te sluk, was dat die Ambassadeur inderdaad 'reg' gehandel het, en dat hy veel meer as 'n knap administrateur was. In amptelike kringe is hy aanvaar as 'n man van formaat* » (*Ibid*, 59)¹³⁹. La haine et la vénération que Stephen éprouve simultanément pour l'ambassadeur sont des conséquences du désir mimétique et de la *médiation interne* comme formulée par René Girard dans son œuvre *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961).

En tant que sujet désirant, le personnage de Stephen ne désire pas spontanément, mais imite le désir du modèle ou du médiateur, à savoir ; l'ambassadeur auquel s'attache un certain prestige. Néanmoins, c'est l'être du modèle qui est recherché par le sujet. Selon Girard le désir mimétique est essentiellement un désir métaphysique parce que c'est « toujours le désir d'être un *Autre* » (1961 : 101). Dans le cas de Stephen, l'objet désiré peut être tout ce qu'il croit déjà possédé ou désiré par l'ambassadeur lui-même : la promotion dans l'ambassade, le respect, le pouvoir et surtout Nicolette. Nous pouvons exprimer la structure du désir triangulaire de la façon suivante (voir fig. 7) :

¹³⁸ Au début, nous avons tous été impressionnés par l'apparence du nouveau. À cette époque nous connaissions déjà sa réputation [impeccable]... (1986 : 65).

¹³⁹ Ce qui faisait mal au ventre, c'est qu'évidemment l'ambassadeur avait le droit de faire comme il le voulait et qu'il était bien plus qu'un administrateur compétent. Dans les milieux diplomatiques, on le considérait en général comme un homme d'une stature très importante... (1986 : 67).

fig. 7



Il est clair que Stephen veut secrètement être (comme) l'ambassadeur. Pourtant, quand la médiation est interne, la triangulation du désir transforme souvent le modèle en obstacle qui prohibe le sujet désirant d'atteindre l'objet désiré. Selon Girard, la rivalité entre le sujet et le médiateur est surtout déterminé par la distance spirituelle qui existe entre les deux (*Ibid*, 23). Il parle de la *médiation externe* quand le médiateur est socialement hors d'atteinte du sujet et de la *médiation interne* quand le médiateur existe au même niveau que le sujet. C'est cette dernière qui transforme enfin l'ambassadeur en rival aux yeux de Stephen. Bien que la méditation soit externe au début de leur relation professionnelle, elle devient interne dès que les deux personnages se confrontent dans leurs mondes respectifs.

Il semble que le personnage de Stephen se croie victime de son modèle, l'ambassadeur, qui l'empêche d'atteindre son objet, à savoir : d'atteindre le sommet de sa carrière diplomatique.

« *Daar was ander soortgelyke insidente in die loop van die eerste maand. Algaande het ek ontsteld ontdek dat al die vrye inisiatief wat oubaas Theunissen my gelaat het, nou genadeloos ingeperk is* » (Brink, 2006 : 58)¹⁴⁰. Stephen se persuade aussi que « son modèle s'estime trop supérieur à lui pour l'accepter comme disciple » (Girard, *op cit*, 24). Il se trouve humilié et impuissant devant l'ambassadeur. Dans le roman il essaie de séduire la fille de l'ambassadeur, Annette, pour se venger. « *Maar ek dink dat dit my eintlik net skielik opgeval het dat ek deur Annette kon vergoed vir die magteloosheid van my ondergeskikte posisie teenoor die Ambassadeur* » (Brink, *op cit*, 60)¹⁴¹. Stephen essaie ainsi de dissimuler son imitation du modèle et prétend que c'est le médiateur qui provoque la rivalité. Toutefois, en conquérant Annette, Stephen copie toujours inconsciemment le pouvoir de l'ambassadeur. En exposant son pouvoir sur Annette, Stephen imite le pouvoir que l'ambassadeur a sur lui. Son rapport sur l'ambassadeur est aussi un type de vengeance et une démonstration de son propre pouvoir. Or, en essayant de montrer l'ambassadeur comme celui qui provoque la rivalité, Stephen se révèle comme le vrai coupable. Quoiqu'il déprécie maintenant son modèle, il le désire encore secrètement. Avec chaque humiliation que le sujet subit – dans ses yeux – par la faute de son modèle, le modèle lui apparaît encore plus puissant et par conséquent plus désirable. Le sujet éprouve donc en même temps deux sentiments que Girard appelle la haine, à savoir : la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense.

¹⁴⁰ Il y a eu d'autres incidents similaires au cours du premier mois. On me faisait savoir que toute l'initiative que me laissait Theunissen m'était maintenant ôtée fermement (1986 : 66-67).

¹⁴¹ En outre, si quelque chose avait lieu entre Annette et moi, cela pourrait compenser la position d'infériorité dans laquelle son père m'avait relégué (1986 : 69)

Selon Girard, le désir mimétique et la *médiation interne* provoquent enfin des sentiments triangulaires, à savoir : l'envie, la jalousie et la haine impuissante. Au moment où le modèle est perçu par le sujet comme son rival, le triangle créé par le désir mimétique devient instable. L'apparition de rivalité ainsi que les trois sentiments triangulaires impliquent donc une perte d'équilibre. Dans *L'Ambassadeur* ce sont surtout les actes imprévisibles du personnage de Nicolette qui renversent l'équilibre en intensifiant les conséquences du désir mimétique. Comme dans le triangle d'amour, la tension créée par la triangulation du désir mène finalement aussi à la violence et au sacrifice.

3.4.1.1 L'œil du mal du sujet observant

La structure triangulaire de *L'Ambassadeur* fonctionne comme un triangle d'amour classique où un tiers est exclu de la relation amoureuse d'un couple. Dans ce roman c'est le personnage de Stephen qui est exclu de la relation qui se déroule entre l'ambassadeur et Nicolette. Comme le personnage de Jules dans le roman de Roché, Stephen joue aussi le rôle d'observateur dans le triangle. Néanmoins, son regard n'est pas bienveillant comme celui de Jules. Provoqué par son désir mimétique envers l'ambassadeur, ainsi que les sentiments triangulaires inévitables d'envie, de jalousie et de haine impuissante, le personnage de Stephen est une victime d'*invidia* du verbe *invidere* : un sentiment qui signifie « regarder d'un œil malveillant et funeste, jeter le mauvais œil » (Gaffiot, 1934 : 853). Il devient ainsi le porteur de l'œil du mal. Dans le *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant écrivent que cette image peut impliquer « une prise de pouvoir sur quelqu'un ou quelque chose, par envie et avec une intention méchante »

(1982 : 547). À travers *L'Ambassadeur*, le regard envieux de Stephen, comme sujet désirant, implique un désir de contrôler la situation par la violence et la destruction.

Le rôle de Stephen comme observateur passif et envieux prend surtout sa source dans son enfance. À travers sa relation compliquée avec son père dominant, son obsession œdipienne avec sa mère ainsi que tous « les dimanches soir » avec leur connotation sexuelle, Stephen développe une vue perturbée de l'acte sexuel. Au début du roman, Stephen raconte comment il pouvait dormir avec ses parents tous les jours de la semaine sauf le dimanche et comment il ne comprenait pas pourquoi – jusqu'à ce qu'il soit allé voir ce qu'ils faisaient sans lui – « la scène primitive » (Brink, 1986 : 20). Cette expérience établit le personnage de Stephen comme un exclu de la relation sexuelle de ses parents et annonce son rôle d'observateur perpétuel à travers le roman. Obligé à regarder toujours de loin, le personnage de Stephen est empêché de participer activement à l'acte sexuel. À la fin de la première partie du roman, il nous présente l'image dérangement qu'il a de lui-même (2006 : 86)¹⁴² :

Dis was of ek 'n oomblik genadeloos objektief na myself kon kyk. Wat ek ontdek het, was 'n soort nagmerrie : 'n klein wit wesentjie in 'n klein donker kamertjie met net 'n toe deur en 'n sleutelgat ; en 'n hele lewe wat daaraan gewy word om deur die sleutelgat na buite te loer, hoofsaaklik omdat daar in die klein kamertjie self niks te siene was nie. Maar dit is ook geen geuitloer na 'n buitelandskap nie. Anderkant die sleutelgat is daar net 'n slaapkamer : 'n bed. En al wat die wesentjie doen, is om met 'n gloeiende rooi oog te staar na 'n nimmereindigende reeks intieme, perverse taferele op die bed, almal variasies van dieselfde oorspronklike toneel. Die wesentjie verfoei dit en skreeu allerhande obsene belediginge aan die swyende, hygende figurante op die bed, maar hulle hoor hom nie omdat geen klank deur die sleutelgat kan dring nie. Hy durf ook nie die sleutelgat toestop nie, omdat hy dan sal verstik in sy eie kamertjie. Hy sal

¹⁴² C'était comme si, pendant un instant horrible, regardant dans le coin le plus secret de moi-même, je voyais un cauchemar, la vision la plus désespérante de ma vie : ce que je contemplais c'était une petite pièce étouffante, sans fenêtre, sans lumière et la porte fermée ; et à l'intérieur, une petite créature grotesque, sans aucune couleur [...] au milieu de sa tête énorme brillait un œil solitaire et rouge. Il passait toute sa vie à coller cet œil fiévreux au trou de la serrure : mais la seule chose qu'il pouvait voir de l'autre côté, c'était une chambre et un lit. Tout ce qu'il [faisait] [...] c'était d'observer les ébats intimes et pervers qui se déroulaient sans jamais s'arrêter, sur le lit hors de sa portée, et qui tous étaient des variations de la copulation. La créature émaciée, qui avait cela en horreur, ne cessait de crier des injures aux couples anonymes sur le lit, mais ils ne prêtaient aucune attention, comme si aucun son n'allait jusqu'à eux. La seule issue aurait été de boucher le trou pour ne plus rien voir, mais alors la créature n'aurait plus eu d'air pour respirer, et en outre elle avait peur de l'obscurité (1986 : 102-103).

graag die deur wil oopbreek, maar hy weet dat dit nag is buite die kamer-met-die-bed, en hy is bang vir die donker.

De cette description intime, il devient clair que Stephen se sent piégé, frustré et humilié par sa propre incapacité d'agir. Sa vue perturbée de l'acte sexuel est accentuée par ses expériences décevantes avec des prostituées à Paris mais surtout avec Nicolette dont la liberté complète en amour lui fait peur (*Ibid*, 41)¹⁴³ :

Sy het haar skoene uitgetrek. Haar hoë kapsel het skynbaar vanself begin kantel en los oor haar skouers geval. Dit was 'n onstellende dans, met onbedekte sensualiteit daarin... Ek kon geen vinger verroer nie. Ek was papnat gesweet [...] Dit was of ek dit nie kon – of wou – peil nie. Ek besef nou dat ek die hele tyd (wat in werklikheid seker skaars vyftien minute was) in 'n amper onhoudbare staat van angs en haat gesit het, asof ek elke oomblik 'n deur na rye Sondagaande voor my sien dreig het.

Comme l'objet de son désir Nicolette représente la liberté complète, le courage de vivre et d'aimer sans peur. Elle est le sommet qui lui reste toujours inaccessible. « *Sy kon my woedend maak met die manier waarop sy sou tart en lok en daag – en op die laaste oomblik dan weer lag-lag padgee* » (*Ibid*, 49)¹⁴⁴. Cette image du personnage de Nicolette comme nymphe qui tracasse et provoque sa victime seulement pour s'enfuir, résume la relation entre elle et Stephen. Pour lui, elle resterait toujours un désir inassouvi.

La seule fois que Stephen a des relations sexuelles avec Nicolette est un échec. Un soir dans son appartement, après qu'elle l'avait excité en prenant un bain devant lui, il la conquiert

¹⁴³ Elle avait enlevé ses sandales. Ses cheveux se sont défaits et sont tombés sur ses épaules. C'était une danse déconcertante, une manifestation évidente de sensualité, l'affirmation d'un jeune appétit sexuel, avec d'obscures invites et de claires réponses, et toutes sortes de parodies et de variations. Je ne pouvais plus bouger le petit doigt. Je sentais ma chemise trempée de sueur qui me collait au dos [...] Je ne pouvais pas – je ne voulais pas – comprendre ce qui se passait. Je sais maintenant que pendant tout ce temps (c'est-à-dire en réalité pas plus de quinze minutes) je suis resté pétrifié, en proie à une jalousie [et à une haine insupportable]. [C'est comme s'il y avait une porte menaçante devant moi qui mène à tous les dimanches soir] (1986 : 45).

¹⁴⁴ Elle me rendait fou en me tracassant, en m'invitant, en me provoquant – seulement pour, à la fin, s'enfuir en riant (1986 : 54).

physiquement. Après le spectacle, Nicolette lui a ri au nez. Pour Stephen, c'était comme tous les dimanches soirs de son enfance. Il semble ainsi que le personnage de Stephen soit toujours en dehors de l'action, même quand il y participe. L'acte sexuel avec Nicolette reste dépourvu de sens et de satisfaction pour lui tout comme pour elle. Plus tard dans le roman, elle décrit cette expérience comme une visite chez le dentiste – stérile et impersonnel. « *Want vir Stephen was ek net 'n avontuurtjie, 'n heuweltjie om te klim, 'n liggaam. Nie eens 'n liggaam nie, net 'n orgaan. Hy het niks gesoek by my nie ; daarom het hy niks gekry nie, en toe dink hy dis my skuld* » (Ibid, 304)¹⁴⁵. Comme la petite créature qui regarde dans la chambre, Stephen échoue quand il essaie d'agir. Il peut seulement regarder. « *Gretig en selfbewus het ek die hele ruk my brandende gesig teen die skreef aan die skarnierkant vasgedruk en my bes probeer om iets te sien* » (Ibid, 51)¹⁴⁶. Donc, si le personnage de Jules est impliqué malgré lui-même, il semble que le personnage de Stephen soit exclu malgré lui-même – condamné à être un observateur perpétuel de sa propre vie. Quoi qu'il fasse reste toujours en dehors de l'action. « *Daarna het ek dié soort 'vermaak' liever alleen gaan soek, maar altyd van die sypad af toeskouer gebly, weersinnig gefassineer deur skaduwees wat teen blindings dans...Die hele stad was, soos my jeug, een groot verbod rondom my* » (Ibid, 26)¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Pour Stephen, j'étais seulement une aventure, une colline à escalader, un corps. Même pas un corps, juste un organe pour y vider sa semence. Quand il était avec moi, il n'essayait pas de trouver quelque chose, alors il n'a rien trouvé, alors il a pensé que c'était ma faute (1986 : 340).

¹⁴⁶ J'ai pris ma respiration et j'ai pressé mon visage brûlant contre la fente de la porte, entre les gonds, en essayant de voir quelque chose à l'intérieur (1986 : 57).

¹⁴⁷ Par la suite, je me suis mis en quête tout seul de 'distractions', mais je ne suis jamais entré dans aucun de ces petits 'hôtels privés', préférant rester à l'extérieur dans les rues sombres, fasciné malgré moi par la danse des ombres sur les rideaux tirés...La ville entière, comme ma jeunesse lointaine, était brusquement devenue une jungle d'interdictions (1986 : 25-26).

3.4.1.2 Le couple fatal : Stephen et Nicolette

Bien que Stephen et l'ambassadeur se sentent tous les deux perdus à cause du personnage de Nicolette de la même façon qu'ils se sentent perdus dans le labyrinthe de Paris qu'elle incarne, Stephen ne trouve jamais la clé pour se libérer. Dès leur première promenade à travers la ville, l'ambassadeur semble devenir conscient des qualités émancipatrices du voyage sur lequel Nicolette le guide et il l'accepte comme une expérience positive et instructive. « *Ek het ontdek dat ek met toe oë in Parys gewoon het* » (*Ibid*, 138)¹⁴⁸. En s'ouvrant à elle, il apprécie chaque expérience qu'ils partagent. Contrairement à l'ambassadeur, Stephen est pour la plupart du temps énervé par Nicolette, ses jeux et ses actes imprévisibles. « *Nicolette was tuis ; maar oudergewoonte het die aand verloop in nietigheid, in die gebruiklike weiering, en die daaropvolgende rusie [...]* Onvergenoeg, terneergedruk en wrokkig het ek teen elfuur by die ambassade teruggekom [...] » (*Ibid*, 66)¹⁴⁹. Il ne se sent jamais libéré par Nicolette. Au contraire, la liberté de Nicolette le rend plus conscient de la petite chambre close de laquelle il ne peut s'échapper. Comme une victime du désir mimétique, Stephen croit qu'une victoire sur Nicolette compensera pour tous ses échecs impuissants (*Ibid*, 50)¹⁵⁰ :

Hoekom het ek dan nie van haar afgesien nie ? [...] Hoofsaaklik, dink ek, het ek aan haar vasgeklou omdat ek geglo (of dan minstens gehoop) het dat ek haar vroeër of later in meer as een opsig sou 'onderkry', dat ek by haar sou slaag waar my vorige ondervindings misluk het. Dit het 'n soort noodsaak geword.

Néanmoins, elle reste toujours inaccessible. À travers sa relation échouée avec Annette – un acte de vengeance – et sa relation réussie avec Erika, la femme de l'ambassadeur, Stephen se lie à

¹⁴⁸ Vous savez, j'ai soudain découvert que j'ai vécu à Paris avec un bandeau sur les yeux (1986 : 164).

¹⁴⁹ Nicole était chez elle, mais la soirée s'est vite révélée comme une répétition maintenant habituelle de banalités menant à un refus inévitable et à une dispute également inévitable... À onze heures j'étais de retour à l'ambassade, irrité, déprimé et de mauvaise humeur (1986 : 77-78).

¹⁵⁰ Pourquoi ne l'ai-je pas chassée plus tôt de ma vie? [...] La principale raison qui explique pourquoi je tenais à elle, je pense, c'est que je croyais (ou espérais) qu'à un moment ou à un autre je réussirais avec elle là où j'avais si souvent échoué avec d'autres... [Il devenait urgent] (1986 : 55).

son modèle. Comme victime du désir mimétique il veut être (comme) l'ambassadeur lui-même. C'est ainsi à cause du désir mimétique et ses propres tentatives ratées avec Nicolette que la relation amoureuse de Nicolette et l'ambassadeur augmente les trois sentiments triangulaires de l'envie, de la jalousie et de la haine impuissante. En restant inaccessible pour Stephen, mais accessible pour l'ambassadeur, c'est surtout le personnage de Nicolette qui enflamme la rivalité entre Stephen et l'ambassadeur.

Comme dans la relation amoureuse de Kathe et de Jim, celle de Nicolette et de Stephen devient aussi de plus en plus violente et fatale (*Ibid*, 74)¹⁵¹ :

Ek het my vererg vir haar nonchalance en haar aan die arm gegryp. 'Los my Stephen !' het sy boos gesê. 'Jy is dronk' ('n Leuen !). En toe klap sy my. As ons alleen in die woonstel was, sou ek haar teruggeklap het...Ek het 'n oomblik met toegekleemde hande in die kombuis bly staan om my tot kalmte te dwing. Van één ding was ek seker : dit was die einde, nou was dit klaar.

Après cet incident Stephen sait instinctivement que la relation entre lui et Nicolette est devenue irréparable. La même nuit fatale, Nicolette apparaît à l'ambassadeur pour se venger de Stephen (*Ibid*, 310)¹⁵² :

Op pad terug van Neuilly af het ek die hele tyd geloop en wonder hoe ek kon wraak neem op Stephen, hoe ek hom kon seermaak, hom in die moeilikheid laat beland. Ek was al by die Arc voor ek gedink het aan die ambassade hier naby, en aan die ambassadeur.

Il semble que sa décision d'utiliser l'ambassadeur pour atteindre ce but soit le fait du hasard et qu'elle ne réfléchisse pas à toutes les conséquences graves que cet acte fatal pouvait impliquer. Comme Kathe, Nicolette applique aussi la loi du talion.

¹⁵¹ Je lui ai attrapé le bras dans un geste de colère. « Laisse-moi tranquille, Stephen ! a-t-elle crié. Tu es soûl ». (Ce qui était un mensonge). Et elle m'a flanqué une gifle. Si nous avions été seuls, je jure que je la lui aurais rendue...J'étais dans la cuisine, les poings serrés, est je m'efforçais de garder mon calme. Je ne pensais qu'à une chose : c'est fini, bien fini (1986 : 86).

¹⁵² Depuis Neuilly, je me demandais comment je pourrais rendre la pareille à Stephen, je voulais lui faire mal, lui créer des ennuis. J'étais furieuse contre lui. Quand je suis arrivée à l'Étoile, je me suis brusquement souvenue que l'ambassade n'était pas loin et j'ai pensé à l'ambassadeur (1986 : 347).

À travers le roman il devient clair que Nicolette veut rendre Stephen jaloux. « *Ek wou hê hy moes sê dat hy jaloers is, en hoekom hy jaloers is* » (*Ibid*, 317)¹⁵³. Bien que Nicolette n'ait pas prévu la relation amoureuse qui se développe entre elle et l'ambassadeur, elle l'utilise comme moyen de rendre Stephen jaloux. « *Ek het hom vertel van die Ambassadeur en gedink hy sou jaloers wees en my probeer terugneem* » (*Ibid*, 321)¹⁵⁴. Sans qu'elle ne le sache, l'inclusion de l'ambassadeur dans sa relation avec Stephen rend la situation immédiatement fatale. Le lien créé entre Nicolette et l'ambassadeur réduit grandement la distance spirituelle qui existe entre Stephen et l'ambassadeur. La proximité de l'ambassadeur aggrave les effets de la *médiation interne* et ainsi la rivalité que Stephen ressent envers lui. Sa proximité implique que l'ambassadeur désire ou possède lui-même l'objet, ou bien Nicolette, désiré par le sujet, Stephen. Donc, c'est surtout à cause de Nicolette que l'ambassadeur devient un rival dans les yeux de Stephen. Comme femme fatale, Nicolette joue ainsi le rôle d'instigatrice qui suscite le désir et par conséquent la jalousie.

¹⁵³ Je voulais qu'il reconnaisse qu'il était jaloux et qu'il me dise pourquoi (1986 : 356).

¹⁵⁴ Je lui ai parlé de l'ambassadeur en espérant qu'il serait jaloux et qu'il essaierait de me reprendre (1986 : 360).

3.4.2 L'ambassadeur : l'homme qui a survécu

Comme le personnage de Stephen, l'ambassadeur est aussi fasciné par le personnage de Nicolette. Or, contrairement au troisième secrétaire, sa fascination n'est pas motivée par des émotions négatives. Pour lui, Nicolette représente surtout une porte ouverte, un chemin inexploré qui mène à un monde inconnu, une clé aux émotions étouffées, aux pensées oubliées et à des possibilités inimaginables.

Quoique l'ambassadeur veuille simplement oublier l'épisode et ramener Nicolette chez elle après sa première apparition imprévue dans son bureau, il éprouve, sans le comprendre, avec la sensation étrange qu'il la connaît déjà (2006: 106)¹⁵⁵ :

En daarmee is dié episodetjie ook verby, dink hy. Daar is nie eens 'n teken dat dit ooit gebeur het nie. Wat het hy uit dit alles gekry? [...] En tog : iets bly in hom náfluister, 'n ou herinnering wat hy net nie kan opspoor nie. En dis vir hom nog deurentyd asof hy haar eintlik tog ken – al weet jy nie eens wat haar naam is nie [...] Hy moet al naby die Étoile wees toe hy met 'n skok 'n naam vind virdie vae, onrustige herinnering. Gillian.

Trente-et-un ans séparaient l'ambassadeur de Gillian – l'amante fatale de son passé qui a bouleversé sa vie et qui s'est suicidée à la fin. En évoquant la nuit de leur première rencontre, l'ambassadeur se souvient de la fatalité de cet événement qui a changé sa vie. « *Dit was die begin van 'n storm wat op die duur ál sy sekerhede sou vernietig : die eerste, die enigste onbesonnenheid wat hy in sy voorbeeldige lewe ooit begaan het* » (Ibid, 110)¹⁵⁶. Quoi que

¹⁵⁵ Ainsi, pensa-t-il, le petit épisode, le petit intermède dans cette journée chargée, avait pris fin. Il ne restait même pas un signe pour dire qu'il avait eu lieu. Qu'avait-il représenté pour lui? [...] Et cependant, un faible écho s'attardait dans son esprit, un ancien souvenir qu'il ne pouvait retrouver. Et tout le temps, le sentiment avait persisté qu'elle n'était pas tout à fait une inconnue, bien qu'il ne connût même pas son nom... Il devait être près du Trocadéro [de l'Étoile] quand brusquement il trouva un nom pour son souvenir vague et gênant. Gillian (1986 : 127).

¹⁵⁶ Ce n'était que le début d'une tempête qui allait briser toutes ses plus fermes convictions, ses certitudes. Ce fut le premier et le seul acte irréfléchi de toute sa vie exemplaire (1986 : 131).

l'ambassadeur refuse d'admettre que cette jeune femme étrange puisse changer sa vie ordonnée de la même façon que Gillian l'avait fait auparavant, il ne peut nier le fait que son apparition a évoqué le souvenir déroutant de Gillian (*Ibid*, 126)¹⁵⁷ :

Want dis ontstemmend en onmoontlik dat die verskyning van 'n eiewillige, los, klein kind enige verskil aan hom et sy lewenswyse kan maak. Goed : sy is nie, soos almal in sy omgewing, geïmponeer deur sy status of sy persoon nie ; en sy steur haar (onbewus, of willens en wetens) nie aan sy voorskrifte of reëls nie. Dit in sigself is egter geen rede waarom sy enigiets meer as 'n lastige herinnering hoef te wees nie. Dus moet hy tot die gevolgtrekking kom dat dit hoegenaamd nie om haar as sodanig gaan nie. Die enigste rede waarom sy sy gereëde lewe enigsins kom versteur het, is omdat sy die herinnering aan Gillian teruggebring het. En dit sêlf is gek. Gillian behoort tot die verlede ; sy enigste dwaasheid. Maar dan – tog ! – die soort dwaasheid wat 'n eie bestaansreg en onvermydelikheid kry –

En lui faisant penser à Gillian, son expérience de Nicolette devient plus importante et acquiert immédiatement un aspect fatal. À travers le roman les souvenirs de l'ambassadeur de Gillian soutiennent et intensifient sa relation avec Nicolette. Après une de leurs promenades nocturnes à travers Paris, l'ambassadeur réfléchit au lien indéniable entre Gillian et Nicolette ainsi qu'à la fatalité de leur présence dans sa vie (*Ibid*, 206- 207)¹⁵⁸ :

Dis nie so 'gewil' of 'verorden' nie : dit het eenvoudig so gebeur. Maar die gebeure sêlf was onvermydelik. Die aand toe sy met haar nat klere op die drumpel van my kantoor kom staan het en haar jas wou uittrek om my om te koop om haar huis toe te neem – tóé het dit begin. Toe was dit al aan die gang. Dit was aan die gang toe ek die wonderige aand in die Kaap stilgehou het om Gillian met haar groot koffer op te laai.

Comme avec Gillian, l'ambassadeur ne peut échapper à Nicolette qui l'amène à reconsidérer sa vie ordonnée. Toutefois, en juxtaposant les deux personnages féminins, l'ambassadeur peut

¹⁵⁷ Parce qu'il était ennuyeux, impensable, qu'une fille perdue et inconnue puisse faire une quelconque différence en lui-même et dans sa façon de vivre. Pourquoi cela devait-il l'inquiéter, que contrairement à tous ceux qu'il avait rencontrés au cours des années, elle n'ait pas été impressionnée – pas le moins du monde ! – par sa personnalité ni son statut, et qu'elle n'ait tenu aucun compte de ses ordres et des règles de l'ambassade ? Ce n'était toujours pas une raison pour qu'elle fût autre chose qu'un bref épisode troublant. Il dut conclure que ce qui le bouleversait vraiment n'avait pas grand-chose à voir avec la personnalité de la jeune fille. La seule raison pour laquelle elle avait dérangé, dans une certaine mesure, le cours régulier de sa vie, c'était qu'elle avait fait revivre le souvenir de Gillian. Et même cela n'avait pas de sens. Gillian appartenait au passé, elle avait été l'unique folie de sa vie. Mais cette sorte de folie qui lentement, qu'on le veuille ou non, se développait dans chaque fibre de son existence (1986 : 149).

¹⁵⁸ Je n'avais pas 'voulu' qu'il en soit ainsi : c'était simplement arrivé. C'était inévitable. Cette nuit où elle était apparue à la porte de mon bureau, en essayant d'ôter son manteau humide, pour que je la raccompagne chez elle – cette nuit avait été le commencement de tout. Non : tout était déjà en route, comme cela l'avait été dans cette nuit ventée du Cap quand je m'étais arrêté pour prendre Gillian et sa grande malle (1986 : 240).

identifier les similarités et les différences entre eux. « *Gillian wou wegbars uit alles ; uitbreek ; vrywees : wéés. Nicolette is daaruit, is vry; maar haar vry-wees maak hom verslae; sy loop te lig tussen alles deur; sy is te onvatbaar, efemeer* » (*Ibid*, 170)¹⁵⁹. Par rapport à Gillian qui veut transgresser toutes les lois pour se libérer, Nicolette est simplement libre. Donc, tandis que Gillian renverse les lois pour atteindre l'état de liberté, Nicolette existe déjà en dehors de toutes les règles et les lois créées par l'homme. En considérant la vie et tous les tabous et les règlements qui nous contraignent, l'ambassadeur se rend compte que ces deux femmes représentent ainsi respectivement les deux extrémités de la liberté complète. « *Net twee maniere van lewe kan dus – teoreties, logies – heeltemal vry wees daarvan : die absolute negasie van Gillian ; of die absolute affirmasie van Nicolette* » (*Ibid*, 229)¹⁶⁰. Or, l'affirmation absolue de la vie représentée par Nicolette implique un plus grand danger pour l'ambassadeur que la négation totale de Gillian.

À l'époque de leur relation amoureuse, Gillian et l'ambassadeur étaient du même milieu et avaient environ le même âge. Il semble que l'ambassadeur ait été conscient de la futilité incarnée par cette femme fatale dès le commencement de leur relation (*Ibid*, 127)¹⁶¹ :

En vir háár moes hy liefkry. Veertig dae lank...Alles waaraan hy geglo het, alles wat seker en vanselfsprekend was, het sy onder hom uitgekalwer totdat jy uiteindelik net met 'n ontsaglike wanhoop bly sit het. En daarvoor het sy, die succubus, hom uitgelag, hom getart omdat hy nie durf agternakom waar sy die pad aanwys nie.

¹⁵⁹ Gillian avait désespérément essayé de se délier, de s'évader, de se libérer, d'être. Nicole était déjà libre, mais sa liberté le déroutait ; elle traversait ce monde dangereux en dansant trop légèrement ; elle était trop insaisissable, trop inaccessible, trop éphémère (1986 : 199).

¹⁶⁰ [Il y a seulement deux modes de vie qui sont, théoriquement et logiquement, libres de tout : la négation absolue de Gillian ou l'affirmation absolue de Nicolette].

¹⁶¹ C'était de cette fille qu'il était tombé amoureux. Pendant quarante jours [...] Tout ce en quoi il avait toujours cru, tout ce qu'il avait toujours considéré comme garanti, elle le lui enleva, jusqu'à ce qu'il reste dans le désespoir. Et alors, elle, la succube, se moqua de lui, lui reprocha de manquer de ce qu'elle appelait le cran de la suivre dans sa destruction (1986 : 151).

La référence aux quarante jours nous rappelle la tentation du Christ dans le désert pendant lesquels il a été tenté par Satan. Comme le Christ, l'ambassadeur voyait Gillian comme un diable, qui le rendait incertain de ses propres convictions. La comparaison entre Gillian et un succube souligne aussi son image comme femme fatale impitoyable et prouve que l'ambassadeur la voit comme menace. Il se rappelle le sentiment de désespoir évoqué par sa connaissance du fait que le chemin fatal de Gillian mène à la mort. L'ambassadeur pouvait ainsi observer, comprendre et s'échapper de la destruction auto-infligée de Gillian. Après quarante jours, il l'a quittée.

Contrairement à Gillian qui était une femme adulte consciente de ses actions destructrices, Nicolette est une femme enfantine qui n'est pas affectée par les conséquences fatales de ses actions. Vivant dans un présent perpétuel, elle vit sans mémoire, sans passé « et grâce à cette ignorance, elle garde la parfaite innocence qui est inhérente au mythe de l'enfance » (Beauvoir, 1979 : 366). Comme femme-enfant, Nicolette se meut ainsi dans un univers auquel l'homme adulte comme l'ambassadeur n'a pas accès. Bien que Nicolette réduise aussi l'ambassadeur au désespoir, il ne s'enfuit pas d'elle. Contrairement à son expérience avec Gillian, il veut suivre Nicolette sur n'importe quel chemin fatal sur lequel elle l'amène. « *Waarheen nou ? [...] Jy sal die pad moet wys* » (Brink, *op cit*, 136¹⁶²). Quoique l'ambassadeur sache qu'il ne peut jamais la connaître ou la comprendre, il ne peut quitter Nicolette. Seulement dix-huit jours après la première apparition de Nicolette, l'ambassadeur sait déjà que sa présence a déclenché une suite d'événements fatals qu'il ne peut empêcher. « *Dit is die balansstaat van 18*

¹⁶² « Où allons-nous ?[...]Vous allez devoir me monter le chemin » (1986 : 162).

dae. En tog is die Ambassadeur daar bewus van dat iets langsaam in beweging gekom het, hy deel daarvan, en nou onderweg is : iewers heen ; maar wáárheen, is onvoorspelbaar ; en om daar self iets aan te doen, is ongerade » (2006 : 158-159)¹⁶³. Enchanté par sa nature insaisissable et son charme enfantin, l'ambassadeur est obligé de la suivre même si le voyage renversera sa vie.

Comme la relation amoureuse se développe entre l'ambassadeur et Nicolette, il devient de plus en plus conscient de la fatalité de la situation ainsi que du rôle fatal joué par cette nymphe de Paris. « *Dis sy wat die aand uit die niet verskyn en alles laat begin het »* (Ibid, 169)¹⁶⁴. La relation amoureuse de Nicolette et de l'ambassadeur devient aussi de plus en plus violente comme dans la relation entre elle et Stephen. Frustré par les jeux imprévisibles joués par Nicolette, l'ambassadeur veut aussi la gifler. « *Hy voel 'n oomblik lus om haar te klap, soos wat hy met 'n parmantige kind sou doen »* (Ibid, 149)¹⁶⁵. En outre, la première fois que l'ambassadeur a un rapport sexuel avec Nicolette, il se force aussi physiquement sur elle comme Stephen l'a fait. Il était jaloux et en colère contre elle après avoir appris qu'elle avait eu des relations sexuelles avec un autre. « *'Klein teef !', sê hy...Die woede, die lang wag, die opstand, die ontnugtering, alles wat om hom aan die ineerstort is, álles breek oor die grense, en word gerig op háár... »* (Ibid, 173)¹⁶⁶. Or, contrairement à Stephen, l'ambassadeur accepte sa faute et avoue sa culpabilité. « *Ek wou jou seermaak...Ek het êrens verdwaal en ek wou dit op jou kom*

¹⁶³ C'était tout ce qu'il y eut à signaler pendant près de trois semaines. Pourtant, l'ambassadeur sentait qu'il était entraîné dans un processus étrange et fascinant qui avait commencé, sans qu'on le remarque, dans le passé et qui, maintenant, se dirigeait vers l'avenir. Sa destination était imprévisible ; et lui résister semblait déraisonnable (1986 : 185).

¹⁶⁴ C'était elle qui, la première nuit, était sortie des ténèbres pour entrer dans sa vie et mettre tout en mouvement (1986 : 197-198).

¹⁶⁵ Pendant un instant, il dut se retenir pour ne pas la gifler [comme on ferait avec un enfant insolent] (1986 : 174).

¹⁶⁶ « Petite salope ! »...Sa colère, les heures d'attente, sa confusion, son désenchantement, tout ce qui se désagrégeait autour de lui – soudain tout se libéra en lui ; et tout était dirigé contre elle... (1986 : 203).

wreek » (*Ibid*, 174)¹⁶⁷. Provoqué par la jalousie, cet événement violent marque le point fatal de non-retour pour l'ambassadeur. « *Die onvermydelike staan voor my, kan nie eens meer beredeneer of ontken word nie : ek stáán voor 'n afgrond* » (*Ibid*, 205)¹⁶⁸. L'ambassadeur sait que Nicolette changerait inévitablement sa vie pour toujours et qu'il est complètement impuissant.

Comme dans *Jules et Jim*, c'est seulement la mort qui peut neutraliser la situation et qui peut libérer l'ambassadeur de ce labyrinthe, ce tourbillon provoqué par Nicolette. « *Dit wil my byna vaskeer : dié maling sonder doel of koers [...]* » (*Ibid*, 189)¹⁶⁹. À la fin du roman de Brink, Stephen se suicide et Nicolette disparaît sans trace. Pendant sa dernière promenade, seul à travers la ville, l'ambassadeur évoque aussi la possibilité que Nicolette ait pu se noyer dans la Seine. « *Hy onthou 'n ander nag hier. En al die kere dat sy van die rivier gepraat het, en van die moedeloses wat hulle voortdurend hier inwerp. Sy self – ?* » (*Ibid*, 361)¹⁷⁰. Néanmoins, sa disparition reste un mystère. L'aveu inattendu de Nicolette de son amour secret pour Stephen et le fait qu'elle disparaît après avoir appris de sa mort dévoilent ces deux personnages comme le couple fatal du roman. Comme Jules, à la fin de *Jules et Jim*, l'ambassadeur est le seul survivant de l'enchaînement d'événements fatals.

En examinant la structure triangulaire des relations interpersonnelles dans le roman *L'Ambassadeur* d'André Brink nous voyons comment le personnage de Nicolette provoque la

¹⁶⁷ J'ai voulu te faire mal...J'ai perdu mon chemin quelque part, et j'ai voulu le retrouver sur toi (1986 : 204).

¹⁶⁸ On ne pouvait plus fermer les yeux longtemps encore. J'étais au bord d'un précipice (1986 : 238).

¹⁶⁹ Tout devient hallucinant, terrifiant : ce fourmillement sans direction, ce mouvement sans raison [...] (1986 : 220)

¹⁷⁰ Il se souvint d'une autre nuit sur ce pont. Et des nombreuse fois où elle avait parlé du fleuve et des désespérés qui s'y jetaient. Elle-même... ? (1986 : 398).

triangulation négative du désir. Comme le personnage de Kathe dans le roman *Jules et Jim*, Nicolette est aussi l'élément fatal dans *L'Ambassadeur* qui bouleverse la paix, l'harmonie et l'équilibre en suscitant le désir et ainsi la jalousie. C'est surtout la relation amoureuse de Nicolette et l'ambassadeur qui transforme Stephen en tiers exclu et en observateur malveillant. Elle augmente le désir mimétique de Stephen qui transforme son modèle, l'ambassadeur, en son rival. En décidant délibérément de rendre Stephen jaloux par sa relation avec l'ambassadeur, Nicolette comme instigatrice fatale, provoque ainsi la triangulation du désir en suscitant les trois sentiments triangulaires de l'envie, de la jalousie et de la haine impuissante qui mène à la fin à la violence et à la mort.

Chapitre 4

Le pouvoir régénérateur du sacrifice



Judith décapitant Holopherne (1620) par Artemisia Gentileschi

4.1. Le soulagement qui suit la mort

C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;

C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir.

*La mort des pauvres*¹⁷¹, Baudelaire (Fleurs du Mal, 1857)

Les paroxysmes des crises de violence évoquées par la triangulation du désir mimétique dans les romans *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché et *L'Ambassadeur* d'André Brink se conclurent respectivement avec la mort de Jim et de Kathe et celle de Stephen. Néanmoins, le sentiment qui envahit le lecteur à la fin des deux romans n'est pas tout à fait la tristesse ou le chagrin, mais plutôt l'essoufflement et la fatigue que l'on éprouve après une grande bataille ou bien un orage destructeur. Le lecteur est, tout comme le personnage de Jules, soulagé après avoir survécu au tourbillon qui représente la relation amoureuse de Kathe et de Jim. « Un soulagement l'envahissait » (1953 : 242). À la fin du roman de Brink, le lecteur est, comme l'ambassadeur, épuisé et apaisé après la mort de Stephen et la disparition soudaine de Nicolette qui conclut son expérience cathartique (2006 : 361-365)¹⁷² :

Hy onthou 'n ander nag hier. En al die kere wat sy van die rivier gepraat het, en van die moedeloses wat hulle voortdurend hier inwerp. Sy self – ? 'n Oomblik skrik hy en bly lam en moeg staan. Selfs dit weet hy nie. Hy kan alleen glo, of hoop, dat dit nie só is nie. Maar : ook van Stephen het hy dit nie kon glo nie. En net 'n week gelede – Sou dit op die duur tóg die heel maklikste, desnoods die enigste, uitweg wees? Want wat bly daar inderdaad anders oor? Môre kom die twee kommissielede [...] En dan ? Wat het hy nog oor ? Nie eers 'n kruisie nie [...] Die Ambassadeur soek na sy sleutels om die kantoorgebou se voordeur oop te sluit. Hier het sy die eerste nag ingekom. Donna m'apparve, dink hy met 'n glimlaggie [...] Sonder om die lig aan te skakel, stap hy na die trap en op na sy kantoor. Daar is nog agterstallige werk wat hy moet doen.

¹⁷¹ (2003 : 327)

¹⁷² Il se souvint d'une autre nuit sur ce pont. Et des nombreuses fois où elle avait parlé du fleuve et des désespères qui s'y jetaient. Elle-même... ? Pendant un instant, il fut effrayé, paralysé, épuisé. Même ça, il ne le savait pas. Il pouvait simplement croire, ou espérer, que ça ne lui était pas arrivé. Mais il ne s'y attendait pas non plus de la part de Stephen. Était-ce, en fin de compte, l'issue la plus simple, et peut-être la seule ? Que restait-il d'autre ? Les deux membres de la commission d'enquête allaient arriver demain[...]Et alors ? Que lui restait-il effectivement ? Même pas une petite croix...L'Ambassadeur sortit ses clefs pour ouvrir la porte. C'est là qu'elle était venue, la première nuit. Donna m'apparve, pensa-t-il avec un sourire...Il monta à son bureau sans allumer. Il avait encore du travail à faire (1986 : 398-403).

Pendant sa conversation avec Abraham de Vries dans *Gesprekke met Skrywers 2*, Brink parle de son intention d'évoquer un sentiment positif à la fin de *L'Ambassadeur*. « *Dit is ook die sleutel vir die slot. Daardie 'Donna m'apparve...' – [...] Ek wou daarmee suggereer dat die Ambassadeur aan die end in 'n positiewe rigting beweeg, nie negatief nie* » (1972 : 6)¹⁷³. Après cette fin qui fait table rase, la description du critique Rob Antonissen nous vient immédiatement à l'esprit : « *Anderkant die menslikheid wat walg, laat Die Ambassadeur 'n moegheid, 'n leegte en 'n stilte in jou oorbly, wat gesuiwerheid blyk te wees* » (1966 : 93)¹⁷⁴. Comme Jules et l'ambassadeur, le lecteur est le seul témoin du silence parfait de l'harmonie qui suit la tempête de la violence amenée par les femmes fatales et il ne peut pas s'empêcher d'être conscient d'un certain sentiment positif à la fin des deux romans.

Il semble que ce soit la mort qui met fin à la violence et qui rétablit enfin la paix, l'harmonie et l'ordre à la fin des deux romans. Cet état d'harmonie restaurée par la mort sert à établir une atmosphère positive à la fin des romans. Toutefois, il faut demander comment la mort peut faire cela ? Et comment cette fonction de la mort affecte-t-elle le rôle de la femme fatale dans les deux romans ? Dans ce chapitre nous nous pencherons sur ces questions en examinant les liens intimes qui existent entre la violence et la mort sacrificielle ainsi qu'entre la spiritualité et la sexualité en considérant la théorie de la crise sacrificielle comme proposée par René Girard ainsi que les idées de Georges Bataille sur l'érotisme.

¹⁷³ Voilà la clé pour comprendre la fin. Ce '*Donna, m'apparve*' – ... Je voulais suggérer que l'Ambassadeur arrive finalement à une conclusion positive et pas négative.

¹⁷⁴ Au-delà de l'humanité qui dégoûte, *L'Ambassadeur* vous laisse avec une fatigue, un vide et un calme qui ressemblent à la pureté.

4.2. La violence et le sacrifice

C'est la violence qui constitue le cœur véritable et l'âme secrète du sacré.

*La Violence et le sacré*¹⁷⁵, Girard.

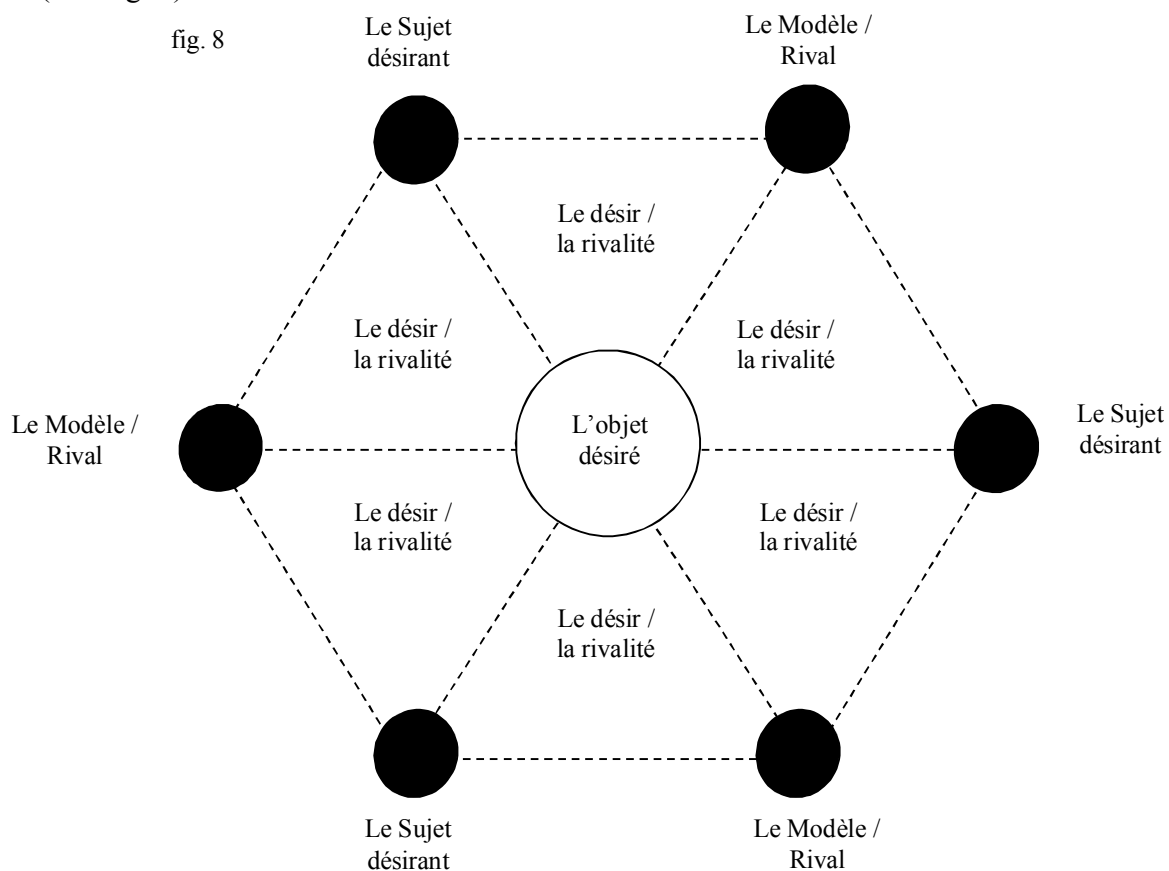
Dans *La Violence et le sacré* (1972), René Girard élabore sur la théorie proposée dans sa première œuvre, *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (1961), et avance l'idée que la violence est souvent le produit du désir mimétique. Il se penche sur le phénomène de la violence et sa relation intime avec le sacré en examinant l'importance de la mort ou bien le sacrifice d'une victime émissaire. Selon Girard la violence est surtout provoquée par la perte des différences qui est le résultat du désir mimétique ou triangulaire. « La tendance mimétique fait du désir la copie d'un autre désir et débouche nécessairement sur la rivalité. Cette nécessité, à son tour, fixe le désir sur la violence d'autrui » (1972 : 235). La perte des différences est le résultat de la *médiation interne*. Plus la distance spirituelle entre le Sujet désirant et le Modèle/Rival est réduit, plus les différences et les distinctions entre eux disparaissent et plus la rivalité s'intensifie. « Ces formes plus extrêmes de la *médiation interne* doivent donc se définir comme « une différence nulle engendrant une affectation maximum » (1961 : 104).

Malgré la notion généralement acceptée que ce sont les différences qui provoquent la violence entre les personnes et qui détruisent la structure sociale, Girard estime que les différences sont nécessaires pour maintenir l'ordre culturel (1972 : 77) :

Cet ordre culturel, en effet, n'est rien d'autre qu'un système organisé de différences ; ce sont les écarts différentiels qui donnent aux individus leur 'identité', qui leur permet de se situer les uns par rapport aux autres... Ce ne sont pas les différences mais leur perte qui entraînent la rivalité démente, la lutte à outrance entre les hommes d'une même famille ou d'une même société.

¹⁷⁵ (1972 : 52)

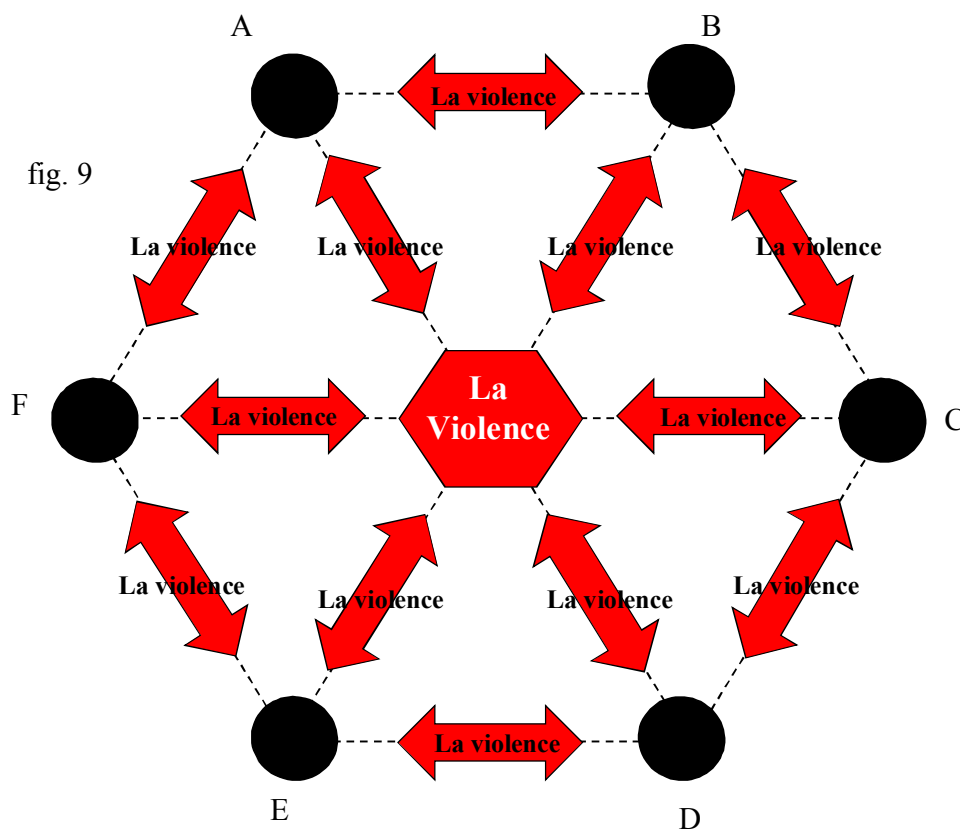
Dans *Mensonge romantique et Vérité romanesque* Girard explique que le désir mimétique est contagieux. « La contagion est si générale, dans l'univers de la *médiation interne*, que tout individu peut devenir le médiateur de son voisin sans comprendre le rôle qu'il est en train de jouer [...] De double qu'elle était, la médiation réciproque peut devenir triple, quadruple, multiple. Elle peut finir par affecter la collectivité tout entière » (1961 : 118-123). Donc, si deux personnes désirent le même objet, il y en aura bientôt un troisième, un quatrième, un cinquième etc. (voir fig. 8) :



Ce processus fait rapidement boule de neige et bientôt l'objet désiré est complètement oublié (1972 : 204) :

La rivalité n'est pas le fruit d'une convergence accidentelle des deux désirs sur le même objet. Le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire. En désirant tel ou tel objet, le rival le désigne au sujet comme désirable. Le rival est le modèle du sujet, non pas tant sur le plan superficiel des façons d'être, des idées, etc., que sur le plan plus essentiel du désir.

Ce qui reste : la rivalité et la violence provoquées par le désir mimétique ou triangulaire. Comme les rivalités mimétiques se propagent, le conflit se transforme en antagonisme général. « Le désir va circuler entre les deux rivaux, augmentant d'intensité à chaque va-et-vient tel le courant électrique dans une batterie qu'on est en train de charger » (1961 : 119). Le résultat est l'indifférenciation ou la perte des différences, le chaos et la violence. Girard appelle ce phénomène la crise mimétique (voir fig. 9). :



La violence inévitablement provoquée par la crise mimétique est aussi réciproque, cyclique et mimétique. Ce mécanisme de la violence ne peut s'arrêter une fois qu'il a commencé (1972 : 120) :

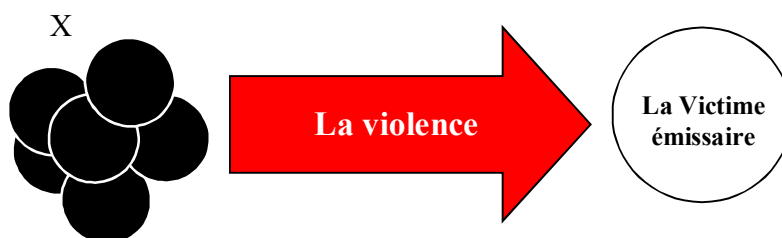
Le mécanisme de la violence réciproque peut se décrire comme un cercle vicieux ; une fois que la communauté y a pénétré elle est incapable d'en sortir. On peut définir ce cercle en termes de vengeance et de représailles... Tant qu'il y a, au sein de la communauté, un capital de haine et de méfiance accumulée, les hommes continuent à y puiser et à le faire fructifier. Chacun se prépare contre l'agression probable du

voisin et interprète ses préparatifs comme la confirmation de ses tendances agressives. De façon générale, il faut reconnaître à la violence un caractère mimétique d'une intensité telle que la violence ne saurait mourir d'elle-même une fois qu'elle s'est installée dans la communauté.

Selon Girard, la violence réciproque est aussi contagieuse que le désir mimétique et peut se propager comme une peste. Il compare cette éruption de violence avec les cataclysmes naturels comme les incendies, les tempêtes, les déluges ou les tremblements de terre. La crise mimétique se développe comme « un tourbillon de plus en plus rapide et dont les cercles se resserrent » (1961 : 280).

À la fin, dit Girard, c'est seulement le sacrifice d'une victime émissaire qui peut mettre fin, une fois pour toutes, à la violence. Toute la violence réciproque provoquée par le désir mimétique est projetée sur une personne, la victime émissaire. Pour être efficace, il faut que la décision soit unanime (voir fig. 10) :

fig. 10



Nous voyons ainsi comment la crise mimétique se transforme d'une structure destructrice de « tous contre tous » en structure salvatrice de « tous contre un ». Le sacrifice unanime d'une victime émissaire neutralise la crise de violence qui risque de détruire le groupe (1972 : 120) :

Pour échapper au cercle, il faudrait liquider le redoutable arrière de la violence qui hypothèque l'avenir, il faudrait priver les hommes de tous les modèles de violence qui ne cessent de se multiplier et d'engendrer de nouvelles imitations. Si les hommes réussissent tous à se convaincre qu'un seul d'entre eux est responsable de toute la mimésis violente, s'ils réussissent à voir en lui la 'souillure' qui les contamine tous, s'ils sont vraiment unanimes dans leur croyance, cette croyance sera vérifiée car il n'y aura plus nulle part, dans la communauté, aucun modèle de violence à suivre ou à rejeter, c'est-à-dire, inévitablement, à imiter et à

multiplier. En détruisant la victime émissaire, les hommes croiront se débarrasser de leur mal et ils s'en débarrasseront effectivement car il n'y aura plus, entre eux, de violence fascinante.

La mort sacrificielle de la victime émissaire désamorce ainsi la crise de violence et rétablit la paix, l'harmonie et l'ordre dans la communauté. « Ce dénominateur c'est la violence intestine ; ce sont les dissensions, les rivalités, les jalousies, les querelles entre proches que le sacrifice prétend d'abord éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce » (*Ibid*, 22).

Le bouc émissaire qui est toujours à l'extérieur du groupe, apparaît à la fois comme responsable de la crise de la violence et restaurateur de la paix. C'est aussi sa mort qui unit de nouveau la communauté (*Ibid*, 135) :

Nous avons d'ores et déjà de sérieuses raisons de penser que la violence contre la victime émissaire pourrait bien être radicalement fondatrice en ce sens qu'en mettant fin au cercle vicieux de la violence, elle amorce du même coup un autre cercle vicieux, celui du rite sacrificiel, qui pourrait bien être celui de la culture tout entière. S'il en est ainsi, la violence fondatrice constitue réellement l'origine de tout ce que les hommes ont de plus précieux et tiennent le plus à préserver.

Selon Girard la victimisation unanime qui met fin à la crise de violence a ainsi aussi une fonction régénératrice en amorçant un nouvel ordre culturel. Quoique la victime émissaire soit unanimement considérée comme coupable, c'est sa mort qui rétablit la paix, l'harmonie et l'ordre dans le groupe ou la communauté. Grâce à son innocence et sa fonction salvatrice elle devient sacrée. Or, ce sacrifice met fin à un cercle vicieux de la violence, il engendre aussi un nouveau cercle, à savoir des rites sacrificiels. D'après Girard, le processus sacrificiel constitue ainsi la genèse de la religion archaïque.

En rétablissant la paix et le nouvel ordre, la mort de la victime émissaire implique une renaissance de la communauté. Cependant, cette restauration de l'harmonie et de l'ordre n'est

pas permanente et il faut que le processus sacrificiel soit toujours répété pour prévenir une autre éruption de la violence (*Ibid*, 36) :

Dans ces sociétés [primitives], les maux que la violence risque de déclencher sont si grands, et les remèdes si aléatoires, que l'accent porte sur la prévention. Et le domaine du préventif est avant tout le domaine religieux. La prévention religieuse peut avoir un caractère violent. La violence et le sacré sont inséparables.

Donc, quand l'équilibre dans une société est troublé, les mesures préventives plutôt que les mesures curatives sont implémentées premièrement. Le sacrifice est répété pour prévenir la violence qui avait mené à la crise en premier lieu. La fonction du processus sacrificiel est ainsi d'apaiser la violence et d'empêcher le conflit avant que cela n'éclate (*Ibid*, 35) :

[Le processus sacrificiel] fournit à un appétit de violence dont la seule volonté ascétique ne peut pas venir à bout un exutoire partiel, certes, temporaire, mais indéfiniment renouvelable et sur l'efficacité duquel les témoignages concordants sont trop nombreux pour être négligés. Le sacrifice empêche les germes de violence de se développer. Il aide les hommes à tenir la vengeance en respect.

4.2.1 Jules et Jim : un sacrifice pour tourner la page

Dans *Jules et Jim* le processus sacrificiel est appliqué religieusement comme mesure préventive par le personnage de Kathe pour qui l'équilibre est tout. « – Jim, il le fallait [...] Je devais rétablir l'équilibre [...] Nous voici, purs et quittes » (1953 : 129). À travers le roman il semble que Kathe fasse des sacrifices pour désamorcer la violence provoquée par le désir mimétique. Toutes ses victimes émissaires comme par exemple Albert et Harold se trouvent toujours en dehors de la communauté, à savoir le ménage à trois qui comprend Jules, Jim et Kathe. « – Gilberte égale Albert » (*Ibid*, 142). Quoique ses sacrifices rétablissent la paix dans une certaine mesure, l'effet n'est pas permanent. « Une fois de plus ils repartirent à zéro – et ils planèrent de nouveau très haut, comme de grands oiseaux rapaces » (*Ibid*, 179). La justice de Kathe est appliquée sur le principe du talion ou bien la vengeance réciproque et nous voyons ainsi

comment la violence qui existe entre elle et Jim augmente à chaque fois qu'ils repartent à zéro. Cette crise de violence réciproque est comme un cercle vicieux sans fin qui se définit en termes de vengeance et de représailles. Selon Girard la vengeance est un « processus infini, interminable » de représailles qui constituent « une menace insupportable » (1972 : 31). Comme l'éruption de la violence que Girard compare aux cataclysmes naturels, le personnage de Kathe est aussi comparé à « une force de la nature s'exprimant par des cataclysmes » (Roché, *op cit*, 92). Comme Déesse de la guerre et de la mort, elle incarne la violence et ainsi la vengeance qui menacent les hommes. Elle est la « menace [qui] planait sur la maison » (*Ibid*, 92), « l'avalanche [qui] se préparait » (*Ibid*, 212), la femme fatale qui provoque la crise de la violence. Or, comme Déesse de la fertilité, de la passion et de l'amour, Kathe détient aussi la clé de la régénération et de la renaissance.

Après la mort de Kathe et de Jim, le personnage de Jules se dit : « Tout ce qui s'est passé [...] entre les deux plongeurs dans la Seine. Le premier, pour m'avertir [...] et pour séduire Jim. Le second, pour nous punir, et pour tourner la page » (*Ibid*, 241). L'idée de la punition et de l'action de tourner la page résume parfaitement le rôle de Kathe. Elle incarne la nature duelle de l'Éternel féminin représenté par la Grande Déesse Mère qui est à la fois la Déesse de l'amour et de la guerre, qui aime et qui punit. Elle provoque inévitablement la violence et la mort, mais assure aussi le mouvement, le changement perpétuel, et finalement la continuation de la vie ou bien la renaissance.

De cette façon la mort de Kathe/Catherine et de Jim est aussi comme un recommencement de leur relation amoureuse. Avant la plongée finale Jim pense : « *Et elle l'accompagnait ! Ah ! Elle*

l'aimait donc ?...Alors lui elle ! » (Ibid, 238). Cette pensée apporte un nouvel éclairage à la mort du couple fatal. Le fait que Kathe l'accompagne à la mort signifie pour Jim qu'elle l'aime vraiment. Cette réalisation le comble. Il n'a pas peur de mourir. Ce n'est pas une expérience négative pour lui. Il semble être content et tranquille. Donc, en sacrifiant Jim et elle-même, Kathe ne désamorce pas seulement la crise de la violence, mais amorce aussi un recommencement, une renaissance éternelle de leur amour. Comme le couple décrit dans *Le Tourbillon*, il semble que Kathe/Catherine et Jim continuent à tourner tous les deux, enlacés pour l'éternité. La mort implique ainsi aussi un aspect régénérateur dans le roman et le film, *Jules et Jim*.

4.2.2 L'Ambassadeur : un sacrifice pour éclairer le chemin

Dans *L'Ambassadeur* d'André Brink, l'acte de vengeance initial du personnage de Nicolette contre Stephen provoque aussi la violence réciproque sous forme du rapport accusateur contre l'ambassadeur. Dans un certain sens, Nicolette sacrifie l'ambassadeur pour se venger de Stephen et Stephen sacrifie l'ambassadeur pour se venger de Nicolette. « *Op die pad terug van Neuilly af het ek die hele tyd geloop en wonder hoe ek kon wraak neem op Stephen, hoe ek hom kon seermaak, hom in die moeilikheid kon laat beland [...] Ek was al by die Arc voor ek gedink het aan die ambassade hier naby, en aan die ambassadeur* » (2006 : 310)¹⁷⁶. Or, leurs actes vindicatifs entraînent, comme le talion appliqué par Kathe, seulement une augmentation de la

¹⁷⁶ Depuis Neuilly, je me demandais comment je pourrais rendre la pareille à Stephen, je voulais lui faire mail, lui créer des ennuis. J'étais furieuse contre lui. Quand je suis arrivée à l'Étoile [l'Arc], je me suis brusquement souvenue que l'ambassade n'était pas loin et j'ai pensé à l'ambassadeur (1986 : 347).

violence. « *Daar was 'n ongedurigheid in die bloed wat uiting wou kry* » (*Ibid*, 30)¹⁷⁷. À la fin c'est le personnage de Nicolette qui provoque la triangulation du désir et ainsi la crise de la violence qui mène à la mort.

Comme femme fatale, Nicolette provoque indirectement la mort de Stephen. Ce sont ses actes imprévisibles qui renversent l'équilibre, l'harmonie et l'ordre en intensifiant les conséquences fatales du désir mimétique. Elle attire et provoque ses victimes, Stephen et l'ambassadeur, juste pour s'enfuir. Elle les mène tous les deux dans un labyrinthe sans sortie où c'est elle qui fait les règles des jeux. « *By haar is die liefde 'n verwildering, omdat dit mens blootstel aan die chaos in jou eie binneste ; haar lyf is 'n 'wildernis', 'n genesis en eksodus', 'n Minos-labirint waaruit ek nooit sal loskom nie – of wil loskom nie* » (*Ibid*, 250)¹⁷⁸. En confrontant les deux protagonistes masculins avec une autre moralité dans l'amour, elle sert aussi comme instigatrice et médiatrice d'une recherche physique et spirituelle de la vie. Donc, bien que Nicolette soit une femme fatale qui provoque la crise de violence qui bouleverse la vie ordonnée de l'ambassadeur et qui mène finalement à la mort de Stephen, c'est aussi par elle que les deux hommes subissent une sorte de catharsis, un épanouissement personnel.

Au début du roman, le personnage de Stephen se présente comme quelqu'un qui ne croit en l'existence d'aucune divinité. « *Ek het haar goed laat verstaan dat ek nie van plan is om by elke onverstaanbaarheidjie of skuldgevoeletjie my oë hemelwaarts te slaan en op die rekening van 'n*

¹⁷⁷ On sentait en soi une agitation qui avait un besoin urgent de sortir (1986 : 32).

¹⁷⁸ Avec elle, l'amour est une sorte d'égarement absolu, parce qu'on y est confronté avec le chaos qu'on porte en soi ; son corps est un désert, un labyrinthe, dont je ne peux ni ne veux m'échapper (1986 : 285).

*gerieflike fiksie te lewe nie » (Ibid, 55)¹⁷⁹. Comme athée qui pense vivre au-delà de l'illusion d'une religion, Stephen se tourne vers la philosophie de Nietzsche. Il veut être comme Zarathoustra, qui « s'affirme en toute situation, y compris l'épreuve décisive » (Brink, 1986 : 61). Juste avant qu'il ne commence à écrire le rapport sur l'ambassadeur, il professe de nouveau son incroyance. « *Ek het geen geloof in geloof nie, en skaars hoop op hoop. En van liefde weet ek nie »*¹⁸⁰ (2006 : 92)¹⁸¹. En se représentant comme un cas désespéré, Stephen acquiert une qualité tragique. Plus tard dans le roman Nicolette s'inquiète pour l'incroyance de Stephen. Elle veut qu'il croie au moins en elle (Ibid, 316-317)¹⁸² :*

Ek wil nie alleen na Goeie Vrydag se mis toe gaan as alles swart is en die altaar kaal nie...Stephen wou nooit saamkom nie...Hy dink ek is skynheilig. Hy wou nooit eers inkom net om te sien hoe dit binne lyk nie. Hy glo nie, aan niks nie. Maar ek glo nie hy bedoel dit nie. Ek dink hy is bang. Hy het kwaad geword toe ek dit vir hom sê. Hy het die hemel gevloek en ek moes my vingers kruis sodat Niemand dit moes hoor nie. Hy kon maar saamgekom het. Dalk wou hy eintlik. Dalk sal hy eendag nog. As hy net eers kon leer om aan my te glo –

À travers le roman nous apprenons la croyance unique du personnage de Nicolette qui est un mélange étrange de craintes infondées, du christianisme et du paganisme. Elle accorde de l'importance à certains rites comme celui de la confession ainsi qu'à celui de la messe. Après être rentrée chez elle le soir de son strip-tease, Nicolette joue un jeu de confession avec l'ambassadeur auquel elle distribue le rôle du prêtre. « *Ons speel [...] Ek was stout. Ek het sonde gedoen. Ek moet by jou kom bieë. Jy is die priester [...] Dis net 'n speletjie. Ek speel dit*

¹⁷⁹ ...je lui ai clairement signifié que je n'avais pas l'intention de me servir de n'importe quel petit mystère sans intérêt ou n'importe quel petit sentiment de culpabilité pour lever les yeux vers les collines et exploiter le confort d'une fiction facile (1986 : 63).

¹⁸⁰ Ces mots de Stephen évoquent la phrase bien connue de l'apôtre, Paul, qu'il a écrit dans sa première lettre aux Corinthiens : « Maintenant donc ces trois choses demeurent : la foi, l'espérance, la charité [l'amour] ; mais la plus grande de ces choses, c'est la charité [l'amour] » (La Bible, Louis Segond, 1 Co 13 : 13)

¹⁸¹ Je n'ai pas foi en la foi, et j'ai peu d'espoir en l'espoir. Et de l'amour, il me semble que je ne sache rien (1986 : 109)

¹⁸² Je ne veux pas aller seule à la grand-messe du Vendredi saint quand tout est noir et le grand autel vide...Stephen n'a jamais voulu...Il pense que je suis hypocrite. Il n'a même jamais voulu entrer pour voir. Il ne croit en rien. Mais je ne pense pas que ce soit tout à fait vrai. À mon avis, il a peur. Il est devenu fou furieux quand je lui ai dit ! [Il faut que je croise les doigts pour que 'Personne' ne l'entende]...Pourquoi est-ce qu'il n'est pas venu avec moi ? Il était peut-être trop timide. Il viendra peut-être avec moi, un jour. Si seulement il pouvait apprendre à me croire...(1986 : 354-355).

gewoontlik alleen. Maar vannag is daar 'n hele jaar verby » (*Ibid*, 236)¹⁸³. Quand l'ambassadeur lui dit les mots « *Ego te absolvo* » (je te pardonne), elle se fâche (*Ibid*, 238-239)¹⁸⁴ :

Nee ! [...] Waarom sê jy dit ? Waarom probeer jy my vergewe ? Jy weet nie eers waaroor nie ! As ek iets verkeerd gedoen het, wil ek nie vergewe word nie. Ek wil skuldig wees, ek wil gestraf word ! Anders is daar mos geen sin in sonde nie !

Pour elle la culpabilité et la punition donnent un sens au pêché. Le fait que Nicolette voit l'acte de confession à la fois comme nécessité et comme jeu, souligne sa croyance unique qui bouleverse la norme. Dans *Jules et Jim*, Kathe a aussi ses propres idées sur la religion. Un jour Jim et elle sont entrés dans une église pendant la communion. Bien qu'elle soit protestante, elle se joint à une file de bonnes sœurs « dans la même attitude » pour recevoir la communion d'auprès d'elles (1953 : 118). À son avis, Kathe n'a rien fait d'irrévérencieux. « Sacrilège ? Non. Kathe faisait cela spontanément, comme elle l'aurait fait pour n'importe quel culte dans n'importe quel lieu » (*Ibid*, 118). D'un autre côté, Kathe n'accorde pas de grande importance à la confession ou à demander pardon au Dieu. « Elle professait que le monde est riche, que l'on peut parfois tricher un brin, et elle en demandait d'avance pardon au bon Dieu, sûre de l'obtenir » (*Ibid* , 92). Elle croit seulement à l'application du talion pour conserver l'ordre. Or, malgré sa fascination avec les cathédrales et l'Église, Nicolette reste sceptique du système du clergé. « *Ten spyte van die mistieke bekoring wat die Kerk vir haar het, gewaar ek dat sy telkens, wanneer 'n non of priester op straat by ons verbykom, die teken van die horinkies teen die Bose Oog maak* »

¹⁸³ Nous faisons un petit jeu. Tu penses que je suis mauvaise. J'ai pêché. Alors, je dois me confesser. Tu seras le prêtre...Ce n'est qu'un jeu. J'y joue souvent toute seule. Mais ce soir, c'est plus important. C'est la fin d'une année (1986 : 271-271).

¹⁸⁴ – Non ![...]Pourquoi as-tu dit cela ? Pourquoi essaies-tu de me pardonner ? Tu ne sais même pas ce qu'il faut pardonner ! Je ne veux pas qu'on me pardonne si j'ai fait quelque chose de mal ! Je veux être reconnue coupable, merde ! Je veux être punie. Sinon, le pêché n'a aucun sens ! (1986 : 274).

(Brink, *op cit*, 283)¹⁸⁵. Kathe et Nicolette exercent ainsi leur foi selon leurs propres conditions et les protagonistes masculins sont tous captivés par leur spiritualité.

Bien que Stephen, contrairement à l'ambassadeur, n'accepte pas Nicolette comme sa médiatrice, il est inexplicablement attiré par elle. « *Ek het onbedaarlik daarna verlang om by Nicolette uit te kom [...]* » (2006 : 87)¹⁸⁶. Il semble qu'elle le voie tel qu'il est : un homme qui a simplement peur de croire en quelque chose de plus grand. Malgré son attitude indifférente, elle s'inquiète toujours pour sa vie spirituelle. Quand Stephen blasphème, Nicolette essaie à sa façon de le protéger en croisant les doigts pour que Dieu ne l'entende pas.

À la fin du roman il semble que Stephen soit venu à une certaine compréhension plus profonde de sa propre culpabilité ainsi qu'au rôle important d'une religion ou bien d'un système de croyance. « *Dis maklik om iemand te vernietig, Ambassadeur [...]* *Dis nie so maklik om mens self te red nie. Maar dis wat ek nou moet doen [...]* *ek weet nou wat ek nie tóé geweet het nie : dat ek net met my gewete sal kan saamleef as ek self bereid is om al die gevolge te dra : alleen* » (*Ibid*, 327)¹⁸⁷. Il semble qu'il ait développé une certaine obligation morale d'assumer la responsabilité pour ses actions. En parlant sans fard avec l'ambassadeur, Stephen devient conscient du besoin inévitable de la confession (*Ibid*, 329)¹⁸⁸ :

¹⁸⁵ Malgré l'attraction mystique que l'Église exerce sur elle, je remarque qu'à chaque fois que nous croisons un prêtre ou une bonne sœur dans la rue, elle fait un signe pour conjurer le mauvais œil (1986 : 318).

¹⁸⁶ Je ressentais en moi un besoin profond et nouveau d'être avec Nicole... (1986 : 103).

¹⁸⁷ Comme c'est facile de détruire quelqu'un...Ce n'est pas si facile de se racheter. Mais c'est exactement ce que je dois faire maintenant...je sais quelque chose dont je ne me suis pas rendu compte à l'époque : je ne peux vivre avec ma conscience que si je suis prêt à en supporter les conséquences, seul (1986 : 365).

¹⁸⁸ Pourquoi est-on toujours amené à se confesser? Pourquoi ne peut-on apprendre à accepter ce que l'on doit porter, quoi que les autres attendent ? Pourquoi est-on toujours obligé d'en revenir à une sorte d'acte religieux seulement pour se débarrasser de son fardeau ? [...]Nous ne nous sentions pas coupables tant que cela a duré. Mais maintenant, maintenant que

Hoekom kan mens nie leer om alles self te dra wat daar op jou gegee word nie ? Hoekom moet mens daartoe gedwing word om terug te kom na, 'n godsdiens, 'n God, net om van jou laste ontslae te raak ? [...] Daar was geen skuld terwyl dit aan die gang was nie. Dis eers nou daar, nou dat ek ontslae probeer raak het van wat gebeur het, omdat ek dit nie langer in myself kon hou nie.

Quoiqu'il soit agité par la faiblesse d'un homme qui ne peut vivre sans se confesser et sans religion, il se rend aussi compte que c'est la seule manière de se débarrasser du fardeau de sa conscience.

Il devient clair que Stephen a subi un grand changement. Initialement il ne croit ni au crime ni au châtement. « *Dalk is dit juis die grootste ontnugtering. Adam en Eva kon minstens bedag wees op straf, en daarmee – sy dit masochisties – iets bereik. Maar as die straf uitbly omdat daar in die eerste plek geen sonde is nie, voel mens hoogstens vir die gek gehou* » (Ibid, 27)¹⁸⁹. Toutefois, comme il se perd dans l'énigme de Nicolette et comme le désir mimétique qu'elle provoque s'implante dans son être, Stephen devient de plus en plus conscient de la fatalité et la futilité de la situation. « *Ek het eenvoudig – tydelik – in 'n kolk beland waaruit ek nie kon kom nie... Ek het pertinent begin wonder : waarheen mik hy? Waarheen is ek aan die beweeg? Waar, en hoe, gaan ek ontslae raak van alles [...]* Die futiliteit van die hele affêre, van alles het my oorval » (Ibid, 84-86)¹⁹⁰. La présence de Nicolette qui provoque la triangulation du désir, mène inévitablement au rapport de Stephen contre l'ambassadeur. C'est elle qui pousse Stephen jusqu'au bout. « *Maar op daardie tydstip was dit die vernouing van die stroom wat alles*

j'ai essayé de me débarrasser de ce qui est arrivé, parce que je ne pouvais plus le supporter, maintenant je me sens coupable (1986 : 368).

¹⁸⁹ Adam et Ève pouvaient au moins compter sur la punition, ce qui leur permettait de mesurer l'importance de leur acte. Mais n'il y a aucune punition parce qu'il n'y a jamais eu de péché au départ, on ne peut que se sentir dupé (1986 : 27-28).

¹⁹⁰ Pour dire la vérité, je me sentais attiré dans un tourbillon et incapable d'en sortir, même si je l'avais voulu... Je me demandais : Que cherchait l'ambassadeur ? Qu'allais-je encore découvrir ? Où et comment allais-je pouvoir me décharger de tout cela ?[...]J'ai reçu cela comme un coup dans le ventre : la futilité de tout » (1986 : 99-102).

*onherroeplik laat vaart kry het » (Ibid, 85)¹⁹¹. L'acte d'écrire le rapport devient inévitablement aussi l'acte de confesser. Bien que Stephen veuille être « fort, courageux et libre » (1986 : 368) comme Zarathoustra, il n'est qu'un homme qui ne peut supporter le fardeau du péché et de la culpabilité et qui a aussi besoin du pouvoir libérateur de la confession. Plus tard dans le roman l'ambassadeur évoque aussi la chute de l'homme en pensant au péché. Selon lui, c'est le désir de savoir qui rend l'homme coupable et précisément cette connaissance du péché qui constituent l'état humain (Brink, *op cit*, 207)¹⁹² :*

Adam en Eva het in gelukkige onwetendheid deur hul goddelike tuin gedwaal. Maar die vrug van die weet moes hulle pluk. Nie om opstandig te wees teen God, of om die Slang te gehoorsaam nie, maar eenvoudig omdat hulle, as mense, niks anders kón doen nie. Mens-wees is wil-weet. Sonder sonde kan daar nie weet wees nie ; sonder weet nie sonde nie. En die mens nie sonder een van die twee nie.

Comme Adam et Ève qui sont devenus conscients du péché après avoir goûté aux fruits fatals de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, le personnage de Stephen devient conscient de sa culpabilité après avoir rencontré Nicolette, la femme fatale qui le conduit à écrire son rapport. L'idée que la connaissance entraîne nécessairement la responsabilité et la culpabilité est encore reflétée dans les mots de Stephen : « *Maar ek weet nou wat ek nie tóé geweet het nie : dat ek net met my gewete sal kan saamleef as ek self bereid is om al die gevolge te dra : alleen »* (2006 : 327)¹⁹³. À la fin du roman, le rapport accusateur contre l'ambassadeur devient ainsi un type de confession qui rend le personnage de Stephen coupable.

¹⁹¹ Mais arrivant à ce moment précis, cela est devenu un défilé dans lequel la rivière paisible s'est transformée en rapides impraticables (1986 : 101).

¹⁹² Adam et Ève avaient vécu dans le jardin, dans le bonheur suprême de l'ignorance. Mais le fruit de la connaissance devait être cueilli. Non pas pour se révolter contre Dieu, non pas pour obéir au serpent, mais simplement parce qu'ils ne pouvaient rien faire d'autre. Être des humains signifie désirer la connaissance. Sans connaissance il ne peut y avoir de péché ; sans péché pas de connaissance. Et comment pouvons-nous vivre sans l'un et l'autre ? (1986 : 240).

¹⁹³ ...je sais quelque chose dont je ne me suis pas rendu compte à l'époque : je ne peux vivre avec ma conscience que si je suis prêt à en supporter les conséquences, seul (1986 : 365)

En acceptant sa culpabilité, Stephen, qui est toujours exclu de l'action malgré lui-même, devient un type de bouc émissaire prêt à payer pour ses péchés. Le fait que son voyage fatal semble être prédestiné ajoute de nouveau une qualité tragique au personnage de Stephen. La décision de Stephen de porter les conséquences de ses actions tout seul, reprend d'une certaine façon les paroles de Nicolette : « *Ek wil skuldig wees, ek wil gestraf word ! Anders is daar mos geen sin in sonde nie !* » (*Ibid*, 239)¹⁹⁴. En apprenant à se confesser, il semble que Stephen commence aussi à croire dans une certaine mesure (en Dieu, en Nicolette, en Quelqu'un ou en quelque chose). À la fin, la vérité que Stephen doit accepter est son propre état humain. Bien que Stephen ne veuille pas au début accepter « manger, parler, copuler » et confesser comme actions équivalentes et indispensables (comme le croit Nicolette), il doit accepter qu'il n'est pas Zarathoustra, mais un homme : *homo sum*¹⁹⁵. Or, il ne semble pas être soulagé par cette réalisation. « *Hoekom moet mens daartoe gedwing word om terug te kom na 'n godsdiens, 'n God, net om van jou laste ontslae te raak ? Dis vernederend. Dis onwaardig* » (*Ibid*, 329)¹⁹⁶.

En tant que bouc émissaire, Stephen apparaît à la fois comme responsable de la crise de violence et comme restaurateur de la paix. Or, contrairement au bouc émissaire décrit par Girard, Stephen n'est pas innocent. Bien qu'il accepte sa culpabilité, il se sacrifie pour les raisons égotistes. Il semble que son suicide soit à la fois la solution de sa vie dans laquelle il était condamné à être un observateur perpétuel ainsi qu'une manière d'atteindre son but de vivre « fort, courageux et libre » (1986 : 368). « *Dis eerder die oortuiging dat net die mens wat in elke situasie, én in die*

¹⁹⁴ Je veux être reconnue coupable, merde ! Je veux être punie. Sinon, le péché n'a aucun sens ! (1986 : 274).

¹⁹⁵ « *Homo sum ; humani nihil a me alienum puto* ». [Je suis un homme et rien de ce qui est humain, je crois, ne m'est étranger] (Térence, *L'Héautontimorouménos*, v. 77).

¹⁹⁶ Pourquoi est-on toujours obligé d'en revenir à une sorte d'acte religieux seulement pour se débarrasser de son fardeau ? C'est humiliant. C'est indigne (1986 : 368).

laaste toets, 'bo' uitkom, iets beteken » (Brink, *op cit*, 54)¹⁹⁷. Pour Stephen, mourir de sa propre main signifie le succès. En provoquant le désir mimétique, c'est la présence de Nicolette qui mène inévitablement au rapport accusateur de Stephen. Cet acte d'écrire devient la confession qui libère Stephen du fardeau de sa culpabilité et qui mène à sa mort. Nicolette provoque ainsi une sorte de catharsis personnelle pour Stephen qui trouve finalement sa liberté et sa victoire dans la mort.

Pour l'ambassadeur, le personnage de Nicolette entraîne un renouvellement, une dissociation de lui-même qui amène sa renaissance: « *Ek dink die begrip 'wedergeboorte' is net die Christelike vertolking van iets wat vir elke mens noodsaaklik is: 'n vernuwing, 'n distansiëring van homself. En in dié sin is sy dan vir my 'n wedergeboorte* » (2006 : 250)¹⁹⁸. À la fin du roman, l'ambassadeur fredonne le dernier couplet de la chanson de Nicolette, *Au clair de la lune* (*Ibid*, 365) :

*Au clair de la lune,
On n'y voit qu'un peu.
On chercha la plume,
On chercha le feu.
En cherchant d'la sorte,
Je n'sais c'qu'on trouva ;
Mais je sais qu'la porte
Sur eux se ferma.*

Les mots de cette partie évoque l'idée incarnée par l'épigraphe « *Love is a form of metaphysical enquiry* » de Lawrence Durrell citée au début de *L'Ambassadeur* et qui est le thème central du

¹⁹⁷ Quelque chose la caractérise, quelque chose de positif, la ferme conviction que la seule personne qui 'compte' c'est celle qui s'affirme en toute situation, y compris l'épreuve décisive (1986 : 61).

¹⁹⁸ J'ai l'impression que le concept de 'nouvelle naissance' est simplement l'équivalent chrétien d'une expérience fondamentale à tout être humain : un acte de renouveau, de mort du soi, afin de prendre conscience, différemment, du monde et de soi. Et, en ce sens, je suis né une seconde fois par elle (1986 : 285).

roman. Bien que l'on cherche « la plume » et que l'on cherche « le feu », le chanteur ne sait « ce qu'on trouva en cherchant d'la sorte ». De la même façon, l'ambassadeur cherchait des réponses pendant sa recherche métaphysique à travers le personnage de Nicolette. « *By haar is dit die voortdurende geheimspel, die soek na oplossings vir onoplosbare raaisels, na die oorsprong van mites* » (*Ibid*, 250)¹⁹⁹. Quoiqu'il se rende compte dans une certaine mesure de ce qu'il a trouvé grâce à Nicolette, c'est-à-dire une nouvelle moralité dans l'amour, une meilleure compréhension de lui-même et de la vie, il est maintenant conscient du fait que c'est une recherche infinie. Comme dans la chanson, l'ambassadeur ne sait pas ce qu'il trouvera dans sa nouvelle vie parce que l'avenir est incertain. Or, il y a une excitation dans l'air comme si l'avenir s'annonce meilleur.

Ce qui est certain est que Stephen et Nicolette ont disparu et qu'il est seul. Cette idée est soulignée par l'image de la porte qui « sur eux se ferma ». Néanmoins, l'image de la porte qui se ferme est directement suivie par l'image de l'ambassadeur qui en ouvre une. « *Hy maak die deur oop en gaan die donker leeskaamer binne* » (*Ibid*, 365)²⁰⁰. Si la porte qui s'enferme sur eux (Nicolette et Stephen) représente la fin d'un chapitre, la porte que l'ambassadeur ouvre peut représenter un nouveau départ, une renaissance, une nouvelle vie qui ne serait pas – comme après Gillian – une fuite mais une réalisation sincère de sa propre volonté. Cette idée nous rappelle l'action de « tourner la page » dont Jules parle à la fin de *Jules et Jim*.

¹⁹⁹ Avec elle l'amour est un mystère sans fin, une quête pour des énigmes insolubles, pour l'origine des mythes (1986 : 285).

²⁰⁰ Il ouvrit et entra dans la salle de lecture obscure (1986 : 403).

La première fois que l'ambassadeur visite l'appartement de Nicolette, il trébuche dans l'obscurité sur les vieux escaliers branlants (*Ibid*, 129-130)²⁰¹ :

Hy skakel die lig binne aan [...]Hy kyk boontoe en sien hoe die vervalle ou trap boontoe kinkel. Daar gaan die lig uit. Die Ambassadeur frons, voel-voel weer na die tydskakelaar[...]Die volgende verdieping se gloeilamp makeer en hy struikel 'n paar keer oor die gate in die trap [...]hy oorweeg dit byna om maar terug te draai. Die lig wat opnuut uitgaan, sterk hom in die voorneme...

Pourtant, à la fin du roman il entre dans l'obscurité avec assurance et monte les escaliers sans allumer la lumière. « *Sonder om die lig aan te skakel, stap hy na die trap en op na sy kantoor* » (*Ibid*, 365)²⁰². Cette fois-ci, il n'hésite pas de passer à autre chose et de poursuivre dans le noir sa nouvelle route bien qu'elle soit encore inconnue. C'est la preuve de son épanouissement personnel. L'image finale de l'ambassadeur derrière son bureau en train de travailler représente le retour à la case départ. « *Daar is nog agterstallige werk wat hy moet doen* » (*Ibid*, 365)²⁰³. La paix, l'harmonie et l'ordre sont rétablis : la boucle est bouclée. Néanmoins, ce n'est pas le même homme ; il a subi une transformation radicale. « *Ek kon glo wat ek nooit meer kón glo nie : dat dit skaars ter sake was of daar iets soos 'n objektiewe, onontkenbare hiernamaals of God, of iets-meer-as-mens was of nie ; dat dit eenvoudig daarvan afgehang het of jy dit kon glo, omdat dit die skeppende glo-daad self is wat belangrik is* » (*Ibid*, 349)²⁰⁴.

En considérant la théorie de la violence réciproque et du sacrifice de René Girard, on arrive à comprendre comment la mort de Kathe et de Jim dans le roman d'Henri-Pierre Roché et la mort

²⁰¹ Il alluma dans le vestibule...Il leva les yeux vers le vieil escalier branlant, la lumière s'éteignit. En grommelant, il suivit le mur jusqu'à ce qu'il retrouve la minuterie...Il n'y avait pas d'ampoule au second palier et il trébucha sur des marches cassées...il faillit faire demi-tour. Quand la lumière s'éteignit pour la seconde fois, il s'arrêta vraiment pendant un instant et envisagea de battre en retraite (1986 : 153-154).

²⁰² Il monta à son bureau sans allumer (1986 : 403).

²⁰³ Il avait encore du travail à faire (1986 : 403).

²⁰⁴ Et je pouvais croire à nouveau à ce qui était déjà devenu impossible : qu'il était peu important de savoir s'il y avait un au-delà, un Dieu, quelque chose de plus qu'humain, ou non ; ce qui importait n'était pas ce en quoi on croyait, mais l'acte créateur de la foi (1986 : 386-387).

de Stephen (qui mène à la disparition de Nicolette) dans *L'Ambassadeur* peut évoquer un sentiment de soulagement. La mort sacrificielle met fin à la rivalité et à la violence destructrice provoquée par le désir mimétique ou triangulaire causé par la présence des femmes fatales dans chaque roman et entraîne une renaissance en rétablissant de nouveau la paix, l'harmonie et l'ordre. Néanmoins, nous ne pouvons discuter de la violence et du sacré sans examiner aussi la relation entre l'amour et la mort.

4.3. La spiritualité et la sexualité

Qu'est-ce que l'amour ? Le besoin de sortir de soi. L'homme est un animal adoreur. Adorer, c'est se sacrifier et se prostituer. Aussi tout amour est-il prostitution.

*Journaux Intimes*²⁰⁵, Charles Baudelaire

Il existe un lien intime entre la mort et l'amour. Il suffit de penser à l'étymologie du mot qui signifie en même temps une souffrance et un désir brûlant. La mort et l'amour sont tellement enlacées qu'ils semblent devenir interdépendants et pour cette raison, fascinant, comme écrit Dennis de Rougemont dans *L'amour et l'occident* (1972 : 15) :

Amour et mort, amour mortel : si ce n'est pas toute la poésie, c'est du moins tout ce qu'il y a de populaire, tout ce qu'il y a d'universellement émouvant dans nos littératures ; et dans nos plus vieilles légendes, et dans nos plus belles chansons. L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte, le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la passion de l'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental.

Dans le poème théogonique d'Hésiode, Éros est présenté comme « [...] celui qui est le plus beau d'entre les dieux immortels [...] et qui dompte au fond des poitrines, l'esprit et le sage vouloir » (Hésiode, 1993 :120). Éros est un des dieux primordiaux qui forment la triade divine de la genèse

²⁰⁵ (1920 :74)

de l'existence avec Chaos et Terre. Cet Éros primordial représente ainsi le principe universel de la génération, c'est-à-dire, « [...] la force qui cause la génération ainsi que la prolifération qui démarre le processus cosmique » (Clay, 2003 : 16). En tant que principe générateur Éros entraîne également la notion de la fin, de la mort. Selon Hésiode, Thanatos est un des fils de la Nuit et la personnification de la mort non-violente par rapport à son frère, Kère, qui représente « la Mort noire » ou bien la mort violente (Hésiode, *op cit*, 211). Donc, tandis qu'Éros invoque le désir d'être, la lutte pour survivre ainsi que la souffrance et la douleur qui accompagne la vie humaine, Thanatos incite l'anéantissement du soi, l'envie de se dissoudre dans le néant. C'est de cette relation que provient le terme la « petite mort » qui lie de l'acte d'amour ou bien l'acte sexuel à l'acte de mourir. « La mort n'est issue de la crise sexuelle qu'en de rares cas, dont, il faut le dire, la signification est frappante. Pour notre imagination, si frappante que l'affaissement consécutif au paroxysme final est tenu pour une 'petite mort' » (Bataille, 1957 : 111). Comme avec la crise de la violence dont parle Girard, la crise sexuelle trouve aussi sa fin dans la mort figurative qui suit l'orgasme.

Dans le roman de Brink, le personnage de l'ambassadeur évoque aussi la relation mystérieuse entre l'amour et la mort en parlant de la peur ancienne de l'inconnu. (2006 : 230)²⁰⁶:

Dit gaan glad nie om die oppervlakkige fuif of vreugde nie : dié is maar 'n beskaafde verskansing teen die ou, primitiewe vrees vir wat onbekend is ; en dalk, vir die dood. Selfs 'n gewone middernag (wat tog elke etmaal voorkom en so natuurlik is soos hoogwater) besit nog iets van 'n Middeleeuse skrik ; soos geboortes wat snags plaasvind, oumense wat snags sterwe, selfs die liefdesdaad – die 'kleine dood' – wat by voorkeur in die donker voltrek word.

²⁰⁶ Cela n'a rien à voir avec la fête ou l'exubérance : c'est simplement un masque civilisé pour la peur ancienne, primitive, de l'inconnu et peut-être la mort. Même un minuit ordinaire (un phénomène aussi régulier et naturel que la terreur, et nous rappelle les naissances qui ont lieu la nuit, les vieilles gens qui meurent dans les ténèbres, même l'acte d'amour qui est fait, d'habitude, dans l'obscurité (1986 : 264).

En utilisant la nuit comme métaphore unificatrice pour l'inconnue terrifiante, il met les naissances, les morts ainsi que l'acte sexuel et sa « petite mort » qui ont aussi lieu la nuit au même niveau. Plus tard dans le roman, Nicolette compare aussi l'orgasme sexuel à l'acte de mourir (*Ibid*, 302)²⁰⁷ :

Mens moet net nie spartel nie, jy moet jou oorgee aan die stroom, dat dit jou wegneem, stadig in die rondte laat kolk, tot jy minder onthou, en minder en minder omgee, en voel hoe die dood jou vat, nie haastig nie, op sy tyd, onder die stad se brûe deur...en jy heerlik doodgaan, soos wanneer iemand in jou is en jy die klein gevoel voel groter word [...] Ek het so baie keer al doodgegaan.

Dans *Jules et Jim* d'Henri-Pierre Roché²⁰⁸, l'amour et la mort sont aussi présentés d'une façon indissociable. Kathe et Jim « [...] pensaient à la mort comme à un fruit de l'amour, à quelque chose qu'ils atteindraient ensemble, peut-être demain » (1953 : 121). Au moment où Jim se rend compte qu'il va mourir et que Kathe l'accompagne même dans la mort, il sait aussi qu'elle l'aime vraiment.

Cette relation indissociable entre l'amour ou l'acte sexuel et la mort devient plus clair quand nous examinons le processus de la reproduction. Tandis que les êtres asexués semblent représenter l'existence éternelle en se répétant simplement, les êtres humains qui se reproduisent sexuellement doivent mourir. Ils sont damnés à mort dès qu'ils sont nés. « *Sex and death stand on the same page of creation* » (Verhaeghe 1999 : 193). Il semble ainsi que l'homme ne soit né que pour mourir.

²⁰⁷ Il vaut mieux ne pas vous débattre. Simplement vous abandonner, vous laisser emporter par le courant, lentement, très lentement, jusqu'à ce que vous vous souveniez de moins en moins, et que vous sentiez la mort qui vous prend, pas rapidement, mais lentement, en passant sous tous les ponts de la ville...et mourir, mourir magnifiquement, exactement comme quand vous avez quelqu'un en vous, et la petite sensation devient de plus en plus forte... Je suis déjà morte souvent de cette façon-là (1986 : 337-338)

²⁰⁸ Roché donne à son sexe le nom 'le God' pendant et après sa relation avec Helen Hessel (Du Toit, 2005 : 256). Ce nom souligne l'aspect religieux de l'acte sexuel ainsi que le pouvoir transformateur de la sexualité.

4.4 Le passage de la discontinuité à la continuité chez Bataille

Dans son ouvrage *L'Érotisme*, l'écrivain et le philosophe Georges Bataille examine la relation intime entre l'érotisme, la mort et la vie spirituelle de l'homme. « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort » écrit-il à la première page (1957 : 17). Dans cette œuvre il propose que la damnation des êtres sexués à mort puisse aussi tenir le secret de l'éternité. Selon Bataille, nous sommes des êtres discontinus qui désirons devenir continus et c'est à travers l'érotisme et finalement la mort que l'on peut atteindre ce but²⁰⁹. Nous existons tous séparés l'un de l'autre. « Entre un être et un autre être il y a un abîme, il y a une discontinuité » (*Ibid*, 19). Donc, quoique nous essayions de communiquer, explique Bataille, il n'y a aucune forme de la communication qui puisse combler cet abîme, parce que quand l'un meurt, ce n'est pas la mort de l'autre. À la fin, nous pouvons seulement « en commun ressentir le vertige, le pouvoir de l'abîme. Il peut nous fasciner. Cet abîme en un sens est la mort et la mort est vertigineuse, elle est fascinante » (*Ibid*, 19). Nous trouvons aussi cette fascination avec « l'abîme » ou la mort dans les deux romans. Dans *Jules et Jim*, le personnage de Kathe joue avec la mort par ses actes imprévisibles et dangereux, à savoir, son saut dans la Seine et sa danse sur les rails devant la locomotive. À travers *L'Ambassadeur* le personnage de Nicolette fait souvent référence à la mort en parlant du fleuve. « *Die rivier máák maar so met 'n mens, veral in die donker* » (2006 : 102)²¹⁰.

²⁰⁹ Bataille explique sa théorie de la discontinuité et la continuité en parlant du processus de la reproduction. « Les êtres qui se reproduisent sont distincts les uns des autres et les êtres reproduits sont distincts entre eux comme ils sont distincts de ceux dont ils sont issus. Sa naissance, sa mort et les événements de sa vie peuvent avoir pour les autres un intérêt, mais il est seul intéressé directement. Lui seul naît. Lui seul meurt » (1957 : 19).

²¹⁰ Parfois le fleuve a cet effet-là, surtout la nuit (1986 : 122).

Selon Bataille, c'est l'acte sexuel – en impliquant l'unification de deux êtres discontinus à travers le processus de la reproduction – qui représente un passage à la continuité des êtres par leur mort en un sens. Donc, c'est à travers l'acte sexuel ou bien l'érotisme que nous pouvons surmonter ou transcender d'une façon l'abîme fascinant représenté par la mort qui nous sépare l'un de l'autre. Autrement dit, c'est à travers l'acte sexuel qui implique la mort que nous pouvons atteindre la continuité à laquelle nous aspirons en tant qu'êtres discontinus. Cette théorie de Bataille propose ainsi une autre relation entre Éros et Thanatos. « Nous sommes des êtres discontinus, individus mourants isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue » (Bataille, *op cit*, 22). Or, bien que cette aspiration à la continuité soit extériorisée physiquement à travers l'acte d'amour la recherche de la continuité de l'existence implique surtout une intention religieuse ou spirituelle dans la mesure où « tout érotisme est sacré » (*Ibid*, 22). C'est dans cette conception que nous pouvons placer la prostitution sacrée. À travers l'acte sexuel, la prostituée sacrée ouvre la possibilité dans les mots de Bataille, de la continuité.

La transition de l'état discontinu à l'état continu est un processus violent. « Essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation » (*Ibid*, 23). Nous pensons au personnage de Nicolette qui compare l'acte sexuel, même la violation, avec l'acte sacrificiel. « *Party offerandes het ek vrywillig gebring. Ander is met geweld genéem. Maar elke keer het ek ligter gevoel daarná* » (2006 : 307)²¹¹. Dans *Jules et Jim*, le personnage de Kathe semble aussi trouver un certain soulagement et une preuve de l'amour dans la violence physique.

²¹¹ J'ai fait certains sacrifices de mon plein gré. D'autres ont été pris de force. Mais à chaque fois je me suis sentie soulagée ensuite (1986 : 343).

« Enfin ! souffle-t-elle à Jim, un homme qui ose me battre quand je le mérite ! ...Tu m'aimes, Jim ! » (1953 : 144).

Dans la *Violence et le Sacré*, Girard parle aussi du lien entre la violence et la sexualité et leur relation avec la religion : « Le rapport étroit entre sexualité et violence, héritage commun de toutes les religions, s'appuie sur un ensemble de convergences assez impressionnant. La sexualité a fréquemment maille à partir avec la violence, et dans ses manifestations immédiates, rapt, viol, défloration, sadisme, etc., et dans ses conséquences plus lointaines » (1972 : 57-58). Selon Bataille l'expérience la plus violente pour nous est la mort « [...] qui, précisément, nous arrache à l'obstination que nous avons de voir durer l'être discontinu que nous sommes [...] La violence seule peut ainsi mettre tout en jeu, la violence et le trouble sans nom qui lui est lié ! » (1957 : 23). L'acte sexuel, dit Bataille est ainsi l'acte de la violence dans la mesure où il implique une violation de l'être des partenaires – une violation qui confine à la mort, même au meurtre (*Ibid*, 24). En provoquant enfin sa propre mort et celle de Jim d'une façon assez violente, Kathe assure leur continuité. Contrairement au personnage de Nicolette qui, comme prostituée sacrée, représente l'entrée à la continuité pour l'ambassadeur à travers l'acte sexuel, Kathe, comme Déesse puissante, arrache Jim violemment à l'état discontinu à travers la mort. L'image de l'arc incomplet du pont, comme un cercle brisé, dont plonge la voiture de Kathe, souligne cette idée du couple élané vers la continuité : leur mort boucle ainsi le cercle.

D'après Bataille, la transition violente de l'état normal à celui du désir érotique suppose une dissolution relative de l'être discontinu. Cette idée de la dissolution d'un être implique la rupture avec le soi comme il existe dans l'ordre discontinu. « Toute la mise en œuvre érotique a pour

principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire du jeu » (*Ibid*, 24). Bataille compare cette dissolution ou bien cette dépossession de soi avec l'action de la mise à nu, parce que la nudité s'oppose à l'état fermé où discontinu. Dans les deux romans, il est frappant que ce sont les deux femmes « fatales » qui trouvent la nudité naturelle.

Selon Bataille, la nudité est « un état de communication qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi » (*Ibid*, 24). Cet état d'ouverture d'esprit nous donne un sentiment d'obscénité que, selon Bataille, « [...] signifie le trouble qui dérange un état des corps conformes à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée » (*Ibid*, 24). Le passage violent de la discontinuité à la continuité provoque ainsi une dépossession ou bien une perte de soi. La passion impliquée dans l'acte d'amour, évoque aussi l'idée de la souffrance (*Ibid*, 26-28) :

À la base, la passion des amants prolonge dans le domaine de la sympathie morale la fusion des corps entre eux [...] La passion heureuse elle-même engage un désordre si violent que le bonheur dont il s'agit, avant d'être un bonheur dont il est possible de jouir, est si grand qu'il est comparable à son contraire, à la souffrance [...] Un bonheur calme où l'emporte un sentiment de sécurité n'a de sens que l'apaisement de la longue souffrance qui l'a précédé [...] Si l'union des deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide. Ce qui désigne la passion est un halo de mort.

Le passage implique surtout une expérience spirituelle. « Mon intention est, au contraire, d'envisager dans l'érotisme un aspect de la vie intérieure, si l'on veut, de la vie religieuse de l'homme. L'érotisme, je l'ai dit, est à mes yeux le déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question, consciemment [...] S'il le faut, je puis dire, dans l'érotisme : JE me perds. » (*Ibid*, 37).

Dans son article intitulé *Oor Religie en Seks (Sur la religion et l'acte sexuel)* publié en 1964 dans le magazine littéraire afrikaans, *Standpunte*, Brink examine la relation entre la spiritualité et la sexualité. Selon l'écrivain afrikaans, le but primaire de l'homme est la conquête et la communication qui sont deux aspects de la même notion : conquérir l'inconnu et communiquer avec lui (Brink, 1964 : 33)²¹² :

As ons al die verwikkelde drange en uitinge, al die paradokse van hoogheid en gruwelikheid van die beskaafdeling afstroop, alles wat deur sy lang ontwikkeling só aan hom kom kleef het dat hy naderhand self begin glo het dis deel van hom, dan bly hy in sy elementêrste vorm oor as 'n klein wesentjie in 'n omringde ruimte. En uit hierdie verhouding ontstaan alle verdere verwikkelinge : die mens is nietig, afgeslote in homself, beperk – maar in hom is moontlikhede wat roep om vervulling en bowenal'n drang om meer te word as wat hy is.

Or, plus important qu'une conquête seulement physique est le désir de l'homme de conquérir le monde spirituel. Il ne veut pas seulement conquérir, mais aussi créer. C'est le résultat du désir de l'homme d'être plus qu'il est. « *Dis deel van die begrip 'lewe', soos wat 'n eensellige organisme voort dwing na groter-wees, meer-wees en daarom deel en verdeel en nuwe kombinasies vorm tot 'n groter kompleks* » (*Ibid*, 34)²¹³. Brink utilise la métaphore du paradis perdu pour exprimer cette aspiration de l'homme à entrer en contact avec l'Autre, à se développer et à devenir plus (*Ibid*, 34)²¹⁴.

...want daar moet 'n Paradys wees ; en die Paradys móét verlore wees, sodat die mens iets kan hê om na terug te hunker, om na uit te reik... die Boeddhis probeer nirvana bereik ; Christus sê sy dissipels aan om soos Hy te word ; in die werk van Plato reik 'halwe kringe' en afkaatsinge ewig terug na oer-sirkels en

²¹² [Si on débarrasse l'homme de tout désir et d'expression, de tout paradoxe d'éminence et de barbarie – toutes les choses qui se sont cramponnées à lui à tel point qu'il croyait qu'ils font partie de lui – l'homme sera, dans sa forme la plus élémentaire, une petite créature enfermée dans une chambre. Et de cette relation, toutes les autres complexités sont nées: l'homme est insignifiant, isolé dans lui-même, limité – mais en lui sont les possibilités qui demandent d'être réalisées et surtout un désir de devenir plus qu'il est].

²¹³ [Ça fait partie du terme 'vivre', comme la lutte d'un organisme qui se partage en deux pour former des nouvelles combinaisons et pour devenir plus grand, plus qu'il est.]

²¹⁴ [...parce qu'il faut être un paradis ; et il faut que le paradis soit perdu pour que l'homme puisse aspirer à quelque chose ...le bouddhiste essaie d'atteindre Nirvana ; Christ dit à ses élèves de devenir comme Lui ; dans les œuvres de Platon « les cercles incomplètes » et les reflets aspirent toujours à atteindre les cercles anciens et l'idée absolue...Zarathoustra de Nietzsche, l'absurdisme de Camus...tous viennent de la même vérité ancienne : une petite sphère limitée dans la réalité (ou la possibilité, ou l'idéal, ou l'illusion, ou l'espoir) d'une plus grande sphère autour d'elle-même[...]Voilà l'origine de toutes les religions, toutes les philosophies, tous les arts, toutes les sciences ; et c'est aussi la source de l'acte sexuel.]

absolute ideë...Nietzsche se Zarathustra, Camus se absurdisme...kom alles voort uit dieselfde oer-gegewe : 'n beperkte sfeertjie binne die werklikheid (of die moontlikheid, of die ideaal, of die illusie, of die hoop) van 'n groter sfeer rondom...dit is die ontstaanpunt van alle religie, alle filosofie, alle kuns, alle wetenskap; en dit is die bron van seks.

Toutefois, pour trouver le paradis, il faut d'abord qu'il soit perdu. « *Om jou siel te wen, moet jy hom verloor* » (*Ibid*, 35)²¹⁵. Dans le roman *L'Ambassadeur*, c'est le personnage de Nicolette qui représente le paradis perdu que les hommes essaient de trouver. La porte qui mène à son appartement est une « *entrée délabrée d'un paradis perdu depuis longtemps* » (1986 : 153). Plus tard dans le roman l'ambassadeur dit : « *Maar Nicolette het my die tuin laat sien ; die mitologiese 'klein tuintjie van Eros', laas nag ; en nou moet ek die pad terug gaan soek* » (2006 : 207)²¹⁶. Dans *Jules et Jim*, l'idée du paradis perdu est représentée à travers les périodes tranquilles et violentes qui caractérisent la relation de Kathe et de Jim. « Alors s'ouvre pour eux une ère de bonheur et de doute, de jalousies et de talions, de grandes oasis de paradis et d'enfers » (1953 : préface). En outre, le concept du paradis est aussi évoqué par leur « chambre du bonheur » (*Ibid*, 197). Nous pouvons dire que si les périodes violentes représentent l'enfer ou la discontinuité, les périodes tranquilles et heureuses représentent le paradis perdu ou la continuité.

L'homme qui est piégé dans son existence bornée et isolée, est forcé à communiquer avec quelque chose ou quelqu'un en dehors de lui-même. D'après Brink, cet achèvement ou réalisation exige un renoncement complète du soi – ce qu'il compare aussi à la mise à nu comme Bataille. Pour Brink, c'est seulement à travers la religion ou l'acte sexuel (l'amour sexuel) que

²¹⁵ [Pour gagner votre âme, il faut que vous la perdiez.]

²¹⁶ [Mais Nicolette m'a fait voir ; le petit jardin mythologique d'Éros, hier soir ; et maintenant je dois retrouver le chemin du retour].

l'on peut réaliser cet état de la dépossession de soi. « *Van hierdie ervaring, waarby die ganse persoonlikheid betrokke is, ken ek hoofsaaklik dié twee vorme ; religie en seks. In die religie is daar 'n aanraking van die ek (of die ego, of die en-soi) met God (of die Al, of die Ewige) ; in seks met 'n ander persoon* » (1964 : 35)²¹⁷. Ce « quelqu'un » ou « quelque chose » en dehors du soi que Brink appelle Dieu, l'Absolu, l'Éternité peut être comparé à la continuité que Bataille propose. Dans *L'Ambassadeur* Nicolette évoque cette idée d'entrer en contact avec « quelqu'un » ou quelque chose » (2006 :307)²¹⁸ :

En dit was wat ek ook gedink het die heel eerste nag toe dit met my gebeur het, hier in Parys. Ek kan van die kamer en die man niks onthou nie [...] Êrens by 'n flou gloeilampie. En ek was magteloos. Dit was seer. Maar selfs dit het my gelukkig gemaak, want ek was besig om geoffer te word – aan iets, ek weet nie wie of wat nie, en ook nie waarom nie.

Il faut toujours répéter ce passage en dehors de soi. Brink compare l'acte sexuel avec l'acte de prier, parce que ces deux actions expriment le mieux ce désir d'entrer en contact avec l'Absolu (1964 : 35)²¹⁹ :

[...] die geslagsdaad is die seksuele ekwivalent van gebed [...] in albei kom die uitreiknood, die verloor-en-vind-paradoks tot sy grootste konsentrasie. Elk moet voortdurend hernieu word, omdat hulle momenteel is – en die momentele aanraking met die Ander (die 'verlore paradys' [...] , 'vert paradis des amours enfantines') skep voortdurend die noodsaak van herhaling.

Dans *L'Ambassadeur*, le personnage de Nicolette fait la même comparaison. Pour elle l'acte sexuel devient littéralement une manière de communiquer avec Dieu (2006 : 302)²²⁰ :

²¹⁷ [Je connais essentiellement deux formes d'expérience qui comprennent la personnalité dans sa totalité, à savoir: la religion et l'acte sexuel. Dans la religion, il y a un contact avec le soi (ou l'ego) et Dieu ou (l'Absolu) ; dans l'acte sexuel, il y a un contact avec l'autre personne.]

²¹⁸ Et j'ai eu la même sensation la première fois que c'est arrivé ici, à Paris. Je ne me souviens même pas de la chambre ni de l'homme...Une petite chambre stupide, avec une ampoule nue. Et ça m'a fait mal. Mais dans un sens, ça m'a rassurée, je savais que j'étais à nouveau sacrifiée – à quelque chose, je ne savais pas à qui ni à quoi, ni même pourquoi (1986 : 343).

²¹⁹ [...Le coït est l'équivalent sexuel de la prière... dans chacun des cas le besoin d'entrer en contact avec l'Autre, c'est-à-dire le paradoxe « perdre/retrouver », arrive à sa concentration plus intense. Il faut répéter chaque acte car ils sont fugaces – et le contact bref avec l'Autre (le paradis perdu... 'vert paradis des amours enfantines') crée continuellement la nécessité d'être répéter.]

²²⁰ ...votre propre voix qui vous crie aux oreilles, qui crie, qui supplie, qui sanglote et qui prie, pas avec des mots mais en devenant elle-même prière, une sorte de prière, la totalité de vous, le vous qui est beaucoup plus que le vous ordinaire, jusqu'à ce qu'au-delà de la dernière obscurité vous vous réveilliez dans une lumière aveuglante et que vous reveniez

[...] en jouself hoor roep en soebat en huil en bid, nie bid met woorde nie, maar self bid wórd, die hele jy, die jy wat nie meer nét jy is nie, tot jy anderkant die laaste donkerte in verskriklike lig beland en weer stadig terugkom, eers na donker, na skemer, na stillerige lig, en jou oë weer oopgaan en jy effens glimlag, met jou mond nog oop teen sy skouer, maar 'n glimlag wat nie bly is nie en nie treurig nie. Ek het so baie keer al doodgegaan. Maar dis elke keer net ek self wat bid. En dit sal eendag ook so wees.

L'image de Nicolette qui devient même la prière à travers le coït ne souligne pas seulement la relation indissociable de la sexualité et la spiritualité, mais évoque aussi la conception sacrée de la transsubstantiation. Brink voit la Messe comme le symbole central du moment sexuel grâce au phénomène de la transsubstantiation. « [...] *deur transsubstansiasie gaan die wyn en brood nie uit een staat oor in 'n volgende nie : die wyn, wat wyn is, is bloed ; die brood wat brood is, is liggaam. En in die seksuele 'Mis' : die liggaam word nie afgeskud nie of verloor nie, maar word as liggaam deurstraal met ekstase* » (1964 : 36) ²²¹. À travers la transsubstantiation on devient ainsi un avec l'Absolu ou la continuité pendant l'acte sexuel.

lentement, tout d'abord dans les ténèbres, puis dans la demi-obscurité et dans une douce lumière, et vous ouvrez les yeux et vous souriez, d'un air las, votre bouche encore contre son épaule, mais du genre de sourire qui n'est ni heureux ni triste. Je suis déjà morte souvent de cette façon-là. Mais à chaque fois, c'est seulement ma voix qui prie (1986 : 338).

²²¹ [Pendant la transsubstantiation, le pain et le vin ne changent pas d'états : le vin qui est vin, est le sang ; le pain qui est pain, est le corps. Et pendant 'la messe' sexuelle, le corps n'est pas perdu, mais éclairé de l'extase.]

Conclusion



La Joconde (1503-1505)
par Leonardo Da Vinci

The presence that rose thus so strangely beside the waters, is expressive of what in the ways of a thousand years men had come to desire. Hers is the head upon which all 'the ends of the world are come,' and the eyelids are a little weary. It is a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions. Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed ! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, in that which they have of power to refine and make expressive the outward form, the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits ; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave ; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her ; and trafficked for strange webs with Eastern merchants : and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary ; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one ; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.

Walter Pater sur la Joconde, *The Renaissance : Studies in Art and Poetry*²²²

²²² (1877 : 135)

Énigmatiques, imprévisibles et complètement libres – les deux protagonistes féminines, Kathe et Nicolette des romans *Jules et Jim* d’Henri-Pierre Roché et de *L’Ambassadeur* d’André Brink, nous confrontent donc avec une autre image de la femme fatale en nous faisant remonter au temps archaïque de la Déesse et sa prostituée sacrée, à une idée d’une femme qui exprime tout. Bien qu’elles provoquent inévitablement la mort, elles ont aussi une capacité régénératrice. En incarnant la nature duelle de l’Éternel féminin, qui représente à la fois le bien et le mal, l’amour (la vie) et la mort, Kathe et Nicolette affirment aussi la vie.

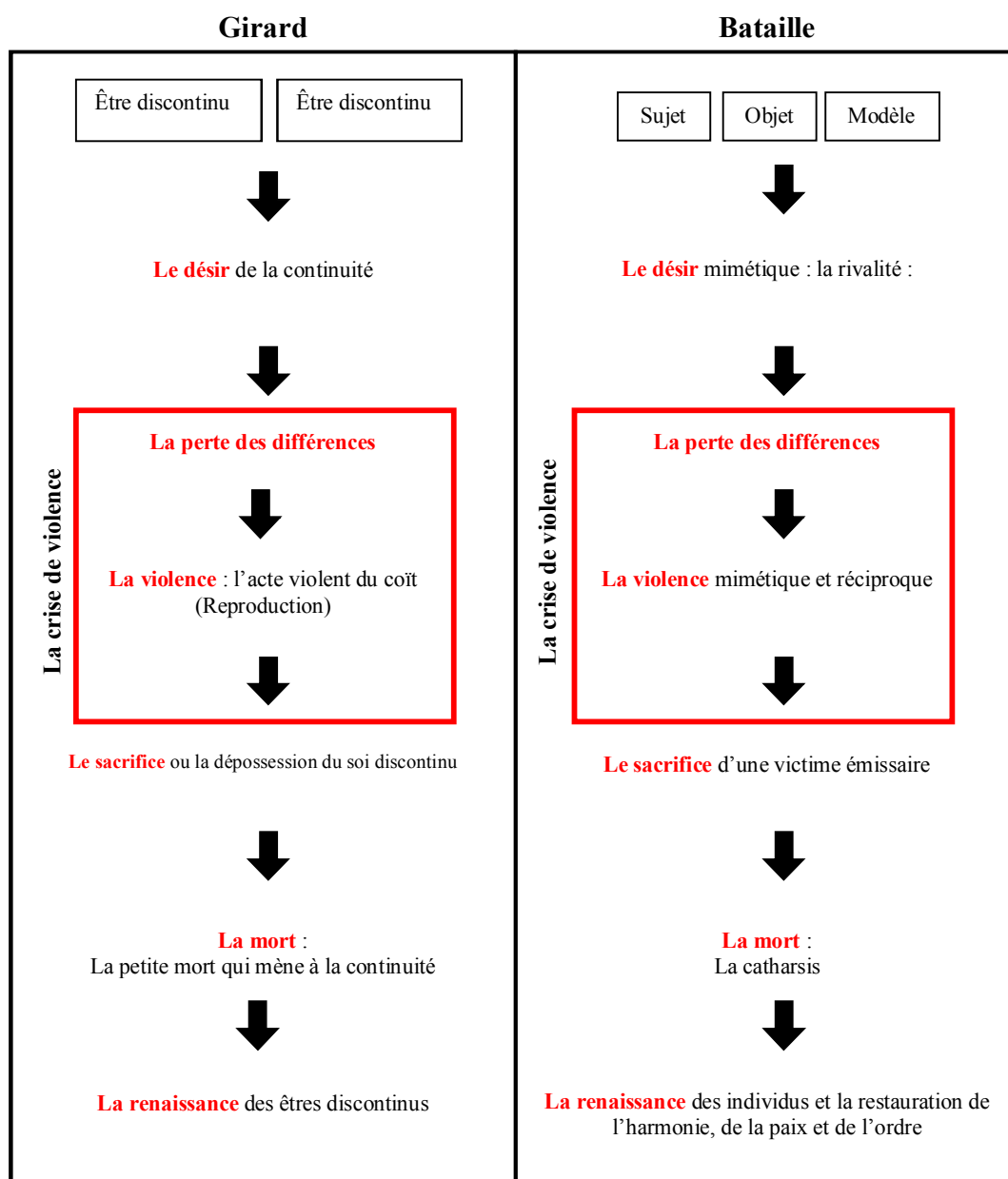
En considérant les théories du désir mimétique et de la crise sacrificielle comme proposées par René Girard ainsi que les idées de Georges Bataille sur l’érotisme, nous pouvons expliquer comment ces deux femmes fatales provoquent à la fois la mort et la renaissance. Comme les vraies femmes fatales, elles incitent la triangulation négative du désir, dont parle René Girard, suscitant la jalousie qui mènent nécessairement à la rivalité et finalement à la violence et à la mort. Or, c’est cette mort qui met fin à la rivalité et à la violence destructrice et qui entraîne finalement une renaissance en rétablissant de nouveau la paix, l’harmonie et l’ordre dans les romans. Dans *Jules et Jim*, le personnage de Kathe, comme incarnation de la Grande Déesse, sacrifie Jim et elle-même pour rétablir l’équilibre et pour repartir à zéro. Ce sacrifice représente à la fois la renaissance éternelle de leur amour ainsi que le contact avec l’Absolu ou la continuité dont parle Georges Bataille. Bien que le personnage de Nicolette provoque indirectement la mort de Stephen dans *L’Ambassadeur*, sa présence le mène néanmoins à reconsidérer ses propres conceptions de la liberté, de la sexualité et de la religion. En outre, le coït avec Nicolette représente une expérience spirituelle pour l’ambassadeur pendant laquelle il peut éprouver

l’Absolu ou la continuité en s’imaginant en dehors de lui-même l’espace d’un instant – une expérience qui est comparable à la « petite mort ».

Finalement, nous pouvons constater des affinités entre la théorie girardienne et celle de Bataille.

Il y a un développement définitif dans toutes les deux théories qui est aussi présente dans les deux romans (voir fig. 11).

fig. 11



En examinant le déroulement respectif des deux romans, nous trouvons plus ou moins le même processus comme illustré dans la figure 11. Dans chaque roman, il y a un développement d'un état d'harmonie et d'ordre vers un état de chaos qui s'augmente en un paroxysme de violence. Comme instigatrices de l'action dans les romans, Kathe et Nicolette provoquent le désir mimétique (ou le désir de devenir continu) qui mène à la perte des différences, ce qui incite la crise de violence et qui se termine finalement par la mort. Or, ce sont aussi grâce à elles que les protagonistes masculins, surtout Jim et l'ambassadeur, subissent une sorte de catharsis, un épanouissement personnel. Essentiellement, Kathe et Nicolette amènent les hommes à faire une « recherche métaphysique » de leur propre vie, de l'amour et de la liberté. En incarnant parfaitement la nature duelle de l'Éternel féminin, la femme fatale représente à la fois la mort et l'amour. À la fin, ce sont à travers ces deux femmes fatales que les protagonistes masculins peuvent « mourir » juste pour atteindre, même pour un instant, la Continuité, l'Absolu ou peut-être l'Éternel féminin qui mène enfin à une sorte de renaissance ou à une réconciliation avec la vie. Loin d'un archétype négatif, ces personnages féminins, des femmes fatales, incarnent une vision érotique du monde dans le sens que Georges Bataille donne à cette notion : une affirmation de la vie jusque dans la mort.

Bibliographie

Œuvres citées

Œuvres primaires

- Brink, André P. 2006 [1963]. *Die ambassadeur*. Kaapstad : Human & Rousseau
- Brink, André P. 1986. *L'ambassadeur*. Traduit par Jean Guiloineau. Paris : Éditions Stock.
- Roché, Henri-Pierre. 1953. *Jules et Jim*. Paris : Gallimard

Œuvres secondaires

- Allen, Virginia. 2001. *Femme Fatale: Erotic Icon*. New York : Whitston Publishing House Inc.
- Antonissen, Rob. 1966. *Spitsberaad : Kroniek van die Afrikaanse Lettere, 1961-1965*. Suid-Afrika : Nasou.
- Aschkenasy, Nehama. 1994. *Eve's journey: feminine images in Hebraic literary tradition*. Detroit : Wayne State University Press.
- Auraix-Jonchière, Pascale. 2002. *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et décadence*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Bataille, Georges. 1957. *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit.
- Baudelaire, Charles. 1920 [1887]. *Journaux Intimes*. Paris : Éditions G. Crès et Cie.
- Baudelaire, Charles. 2003 [1857]. *Fleurs du Mal*. Boston : David R. Godine Publisher.
- Beauvoir, Simone de. 1959. Brigitte Bardot et le syndrome de Lolita, dans Francis et Gontier (éds.), *Les Écrits de Simone de Beauvoir*. Paris : Gallimard.
- Bergmann, Frédéric-Guillaume. 1852. *Les Amazones dans l'histoire et dans la fable*. Colmar : Imprimerie et lithographie de Mme Veuve Decker.
- Berre, Carole Le. 1995. *Jules et Jim – François Truffaut*. Paris : Éditions Nathan.
- Boozer, Jack. 1999/2000. The Lethal Femme Fatale in The Noir Tradition. *Journal of Film and Video*, 51 (3/4) : 20-35. [En ligne], Disponible : www.jstor.org. [19/11/10].
- Bould, Marc. 2005. *Film Noir: From Berlin to Sin City*. London : Wallflower Press.
- Boyer, Régis. 1988. Archétypes. In Brunel, P. (éd.) *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris : Éditions du Rocher. 152-160.

- Brink, André P. 1962. *Pot-Pourri : Sketse uit Parys*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Brink, André P. 1964. Oor Religie en Seks. *Standpunte*, 18 (2), 33-40.
- Brink, André P. 2009. 'n *Vurk in die Pad*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Brink, André P. 2012. Correspondance entre Liza-Marié Laubser et André Brink, courriel électronique. [En ligne], 15 Junie.
- Bronfen, Elizabeth. 1992. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester : Manchester University Press.
- Bronfen, Elizabeth. 2004. Femme Fatale – Negotiations of Tragic Desire. *New Literary History*, 35 (1) : 103-116. [En ligne]. Disponible : www.jstor.org. [19/11/10].
- Brunel, Pierre. (éd.). 1988. *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris: Éditions du Rocher.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. 1982. *Dictionnaire des symboles; mythes, rêves, gestes, formes, figures, couleurs, nombres – Édition revue et augmentée*. Paris : Robert Laffont/Jupiter.
- Clay, Jenny Strauss. 2003. *Hesiod's Cosmos*. United Kingdom : Cambridge University Press
- Couchaux, Brigitte. 1988. Lilith, in Brunel, P. (éd.). *Dictionnaire des Mythes Littéraires*. Paris : Éditions du Rocher. 930-935.
- De Vries, Abraham. 1972. *Gesprekke met Skrywers 2*. Kaapstad : Tafelberg.
- Dekker, G. 1972. *Afrikaanse Literatuurgeskiedenis*. Kaapstad : Nasou Beperk.
- Dent, Alan. (ed.). 1952. *Bernard Shaw and Mrs. Patrick Campbell : Their Correspondence*. London :Victor Gollancz LT.
- D'Heurle, Adma. 1982. Changing Sex Roles Reflected in the Films of François Truffault, in Downing, J. A. (ed.). *Sex role attitudes and cultural change*. Holland : D. Reidel Publishing Company. 175-197.
- Dickos, Andrew. 2002. *Street with no name: a history of the classic American film noir*. Kentucky : University Press of Kentucky.
- Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes Fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. New York : Routledge
- Drees, Marijke, Stronks, Els & Marais, Renée, 2000. *Die Afrikaanse letterkunde - Renaissance Afdeling, Instituut Nederlands, Universiteit Utrecht*. [En ligne]. Disponible : <http://www.let.uu.nl/nederlands/nlren/literatuurgeschiedenisZuidAfrika/inleiding.html> [10/12/10].
- Du Toit, Catherine. 2005. Henri-Pierre Roché : À la recherche de l'unité perdue – Le devenir d'un écrivain. Thèse de doctorat présentée à l'Université de Pretoria.
- Du Toit, Catherine. 2008. Jules, Catherine et Jim : the diary of Helen Hessel. Article non-publié.

- Dubal, David. 1995. *Art of the piano: its performers, literature, and recordings*. New York : Harcourt Brace and Co.
- Durand, Gilbert. 1992. *Les Structures Anthropologiques de L'imaginaire*. Paris : Dunod.
- Éliez, Annie Françoise. 1967. *Le Lion et l'homme: des origines à nos jours*. Paris : A. et J. Picard
- Foster, Barbara , Foster, Michael., Hadady, Letha. 1997. *Three in Love – Ménages à trois from ancient to modern times*. New York : HarperCollins
- Freud, Sigmund. 1930. *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien : Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Fuchs, Esther. 1989. Images of Love and War in Contemporary Israeli Fiction : A Feminist Revision, in Cooper, H.M., Munich A.A., & Squier, S.M. (eds.). *Arms and the Woman :War, Gender, and Literaray Representation*. Chapel Hill: University of North. Carolina Press. 268-283.
- Gaffiot, Felix. 1934. *Dictionnaire Latin Français*. Paris : Hachette.
- Gautier, Théophile. 1863. *Nouvelles*. Paris : Charpentier, Libraire-Éditeur.
- Gautier, Théophile. 1864. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Charpentier, Libraire-Éditeur.
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Éditions Bernard Grasset.
- Girard, René. 1972. *La Violence et le sacré*. Paris : Éditions Bernard Grasset.
- Grossman, Julie. 2009. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*. United Kingdom : Palgrave Macmillan.
- Guiley, Rosemary. 2009. *The Encyclopedia of Demons and Demonology*. New York : Infobase Publishing.
- Guthke, Karl S. 1999. *The Gender of Death – A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Guyaux, André. (éd.) 2007. *Baudelaire : Mémoire de la critique - un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal (1855-1905)*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Hales, Barbara. 1996. Woman as Sexual Criminal: Weimar Constructions of the Criminal Femme Fatale. *Women in German Yearbook* 12, 101-121. [En ligne], Disponible www.jstor.org. [19/11/10].
- Hall, Nor. 1980. *The Moon and the virgin:reflections on the archetypal feminine*. New York: Harper & Row.
- Harding, M. Esther. 1973. *Woman 's Mysteries: Ancient and Modern*. New York : Bantam.
- Hésiode. 1993. *Théogonie - La naissance des dieux*. Traduit par Annie Bonnafé. Paris : Rivages poche Petit Bibliothèque.
- Hessel, Franz. 1985[1920]. *Pariser Romanze : Papiere eines Verschollenen*. Frankfurt am Main :

Suhrkamp.

Hessel, Franz. 1990 [1920]. *Romance Parisienne : Les Papiers d'un disparu*. Paris : Maren Sell.

Hessel, Helen. 1991. *Journal d'Helen. 1920-1921*. Marseille : André Dimanche.

Juden, Brian. 1984. *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*.

Genève : Slatkine.

Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur, Volume I*. Kaapstad : Academica.

Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse Litteratuur 1652-2004*. Kaapstad : Human&Rousseau.

Kaplan, E. Ann. 1994. Women in Film Noir, in Kuhn, A. and Radstone, S. (eds.). *The women's companion to international film*. Los Angeles : University of California Press. 153-154.

Karimah, Safiya. 2003. *Moon Goddess*. Lincoln, NE : iUniverse, Inc.

Kerr, Paul. (ed.). 1986. *The Hollywood Film Industry: A Reader*. London and New York : Routledge & Kegan.

Lévy, Ann-Déborah. 1988. Éros, in Brunel, P. (éd.) *Dictinonaire des Mythes Littéraires*. Paris : Éditions du Rocher.

Lévy, Ann-Déborah. 1988. Ishtar, in Brunel, P. (éd.) *Dictinonaire des Mythes Littéraires*. Paris : Éditions du Rocher.

MacRae, George. W. 1996. The Thunder, Perfect Mind VI, 2, in James M. Robinson (ed.) *The Nag Hammadi library in English*. New York : E.J. Brill.

Malan, Charles. 1980. *Blokboeke: Die Ambassadeur*. Pretoria : Academica.

Mérimée, Prosper. 1928. *Les œuvres complètes de Prosper Mérimée*. Paris : Bernouard .

Mirbeau, Octave. 2003 [1899]. *Le Jardin des supplices*. Paris : Editions du Boucher.

Möbius, P.J. 1903. *Über en phsysiologischen Schwachsinn des Weibes*. Halle: Marhold.

Neumann, E. 1954. *The origins and history of consciousness*. Traduit par R. F. C. Hull. Princeton : Princeton University Press.

Neumann, E. 1955. *The Great Mother : An Analysis of the Archetype*. Traduit par R. Manheim. New York: Pantheon Books.

Noël, François. 1806. *Dictionnaire historique des personnages de l'antiquité, des dieux, héros de la Fable, des villes, fleuves, montagnes, etc*. Paris: H. Nicolle et Compagnie.

Pater, Walter. 1877. *The Renaissance : Studies in Art and Poetry*. London : Macmillian

Praz, Mario. 1951. *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press.

Prieur, Jean. 1989. *Les symboles universels*. Paris : Éditions Fernand Lanore.

- Reliquet, Philippe. 2003. Réception de Jules et Jim. *Conference de l'association Jules & Jim: Rencontres internationale Jules & Jim autour d'Henri-Pierre Roché* [En ligne]. Disponible : <http://xavier.rockenstrocly.free.fr/ACTESCOMPLETS.PDF> [13/12/10].
- Ridge, George Ross. 1961. The Femme Fatale in French Decadence. *The French Review*. 34 (4) :352-360. [En ligne], Disponible : www.jstor.org. [05/02/10].
- Roché, Henri-Pierre. 1990. *Carnets. Les Années Jules et Jim. Première partie 1920-1921*. Marseille : André Dimanche Éditeur.
- Rockenstrocly, Xavier. 1996. *Henri-Pierre Roché. Profession : écrivain*. Thèse de doctorat présentée à l'Université Lumière-Lyon II.
- Roos, Henriette. 1992. Volkskuns en « fin de siècle » : Perspektiewe op parallelle tendense in die Vlaamse en Afrikaanse prosa. *Literator*, 13 (2) :41-54.
- Rossetti, Dante Gabriel. 1881. *Ballads and Sonnets*. London : Ellis and White.[En ligne]. Disponible : <http://www.rossettiarchive.org/docs/2-1881.1stedn.rad.html#p240>. [08/07/12].
- Rougemont, Dennis de. 1972. *L'amour et l'occident*. Paris : Éditions 10/18.
- Segond, Louis. 1910. *La Sainte Bible*. La Société biblique britannique et étrangère. [En ligne]. Disponible : <http://www.lafeuilledolivier.com/Ecritures/Bible.htm> [05/03/11].
- Shaw, Bernard. 1930. *Man and Superman. A Comedy and a Philosophy*. London : Constable and Company Ltd.
- Smith, Francois. 2009. Murder your darlings: Breytenbach, die dood en die vrou. *Tydskrif vir Letterkunde*. 46 (2) :97-110.
- Sobchack, V. 1998. Lounge Time : Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir, in Browne, N. (ed.). *Refiguring American Film Genres : Theory and History*. Berkeley : University of California Press. 130.
- Stam, Robert. 2006. *Francois Truffaut and Friends : Modernism, Sexuality and Film Adaption*. New Jersey : Rutgers University Press.
- Strawn, Brent. A. 2005. *What Is Stronger Than a Lion ? : Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and Ancient Near East*. Switzerland : Academic Press Fribourg, Vandenhoeck Ruprecht Göttingen.
- Truffaut, François. 1971. *Jules et Jim : découpage intégrale et dialogues*. Paris : Seuil/Avant-scène
- Truffaut, Francois. 2006 [1962]. *Jules et Jim* [Film]. MK2.
- Tzu, Lao. 2010. *Tao Te Ching*. Traduit par J. Legge.1891. [En ligne]. Disponible : <<http://www.forgottenbooks.org/info/9781606201480>> [10/08/11].

- Valette, Bernard. *Le Couple Fatal*. Paris : Bordas.
- Van Coller, H.P. (red.). 1999. *Perspektief en profiel: 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis, Volume 2*. Pretoria : J.L. van Schaik.
- Verhaeghe, Paul. 2011[1999]. *Love in a Time of Loneliness – Three Essays on Drive and Desire*. Translated from Dutch by P. Peters and T. Langham. London : Karnac Books Ltd.
- Walker, Barbara.G. 1983. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. New York: HarperCollins Publishers, Inc.
- Walker, Deborah, 2007. *Re-reading the Femme Fatale in Film Noir : an evolutionary perspective*. University of Auckland. [En ligne], Disponible : <http://www.avila.edu>. [05/02/10].
- Weininger, Otto. 1903. *Geschlecht und Charakter*. Wien: Wilhelm Braumüller.
- Weininger, Otto. 1975[1903]. *Sexe et caractère*. Traduit par D. Renaud. Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme.
- Weinrich, William. C. 2005. *Revelation (Ancient Christian Commentary on Scripture)*. Downers Grove, IL : InterVarsity Press
- Werness, Hope B. 2006. *The Continuum encyclopedia of animal symbolism in art*. New York : The Continuum International Publishing Group Inc.

Œuvres consultées

- Blondel, Éric. 1998. *L'amour*. Paris : Flammarion.
- Alberoni, Francesco. 1987. *L'érotisme*. Traduit par Raymonde Coudert. Paris : Éditions Ramsay.
- Auguste, Philippe et Mercurios, Druide. 1997. *Initiation sacrée à la médiumnité*. Paris : Éditions Fernand Lanore.
- Beauvoir, Simone de. 1986. *Le deuxième sexe, 2 vols*. Paris : Gallimard.
- Brink, André P. 1964. *The Ambassador*. Traduit par André P. Brink. South Africa : Centaur Books.
- Brink, André P. 1985. *The Ambassador*. Traduit par André P. Brink. London : Faber and Faber.
- Damrosch, Leo. 2007. *Jean-Jacques Rousseau : restless genius*. New York : Houghton Mifflin Company .
- Du Toit, Catherine. 2009. Journaux comparés : séduction en contrepoint. Article non-publié.
- Garland, Tony. 2009. The Coldest Weapon of All: The Bond Girl Villan in James Bond Films. *Journal of Popular Film and Television*, 37 (4). 179-188.
- Gillain, Anne. 1988. *Le cinéma selon François Truffaut*. Paris : Flammarion.
- Girard, René. 1982. *Le Bouc émissaire*. Paris : Éditions Bernard Grasset.

- Greenspun, Roger. 1963. Elective Affinities : Aspects of Jules et Jim. *Contemporary Literary Criticism*, 101 : 371-374.
- Guénon, René. 2001. *The Great Triad*. Samuel. D. Fohr. (ed.). Traduit par Henry D. Fohr New York : Sophia Perennis.
- Hessel, Franz. 1998 [1908]. *Laura Wunderl – Münchner Novellen*. München : P.Kirchheim Verlag.
- Johnson, Buffie. 1994. *Lady of the beasts: the Goddess and her sacred animals*. Vermont: Inner Traditions.
- Johnson, Robert A. 1974 [1921]. *He – Understanding Feminine Psychology : Based on the legend of Parsifal and his search for the Grail, using Jungian psychological concepts*. New York : Harper & Row.
- Johnson, Robert A. 1976 [1921]. *She – Understanding Feminine Psychology : An interpretation based on the myth of Amor and Psyche and using Jungian psychological concepts*. New York : Harper & Row.
- Jung, Carl. G. (ed.). 1978. *Man and his Symbols*. London : Picador.
- Macdonald, Myra. 1997. *Representing Woman – Myths of femininity in the popular media*. London : Arnold.
- Mayné, Gilles. 1993. *Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller*. USA : Summa Publications, Inc.
- Miriaux, Jean-Philippe. 1996. *L'Autobiographie : Écriture de soi et sincérité*. Paris : Éditions Nathan.
- Pickover, Clifford. A. 2009. *The Loom of God : Tapestries of Mathematics and Mysticism*. New York : Sterling Publilshing Co. Inc.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo. et Schober, Angelika. 2007. *L'espace de l'Eros: Représentations textuelles et iconiques*. France : Presses Université de Limoges.
- Rougemont, Dennis de. 1961. *Les mythes de l'amour*. Paris : Gallimard.
- Skinner, Stephen. 2009. *Sacred Geometry : Deciphering the Code*. New York : Sterling Publishing Co.
- Seyffert. M.C.A. 1970. *Die Vrouekarakters in die "Ekperimentele" Verhalende Prosa van André P. Brink*. Thèse de master présentée à l'Université de Potchefstroom.
- Wolkstein, Diane and Kramer, S.N. 1983. *Inanna : Queen of Heaven and Earth*. New York : Harper and Row.

Annexe 1



Venus Verticordia (1864-68) par Dante Gabriel Rossetti

<http://preraphaelitepaintings.blogspot.com/2009/02/dante-gabriel-rossetti-venus.html>



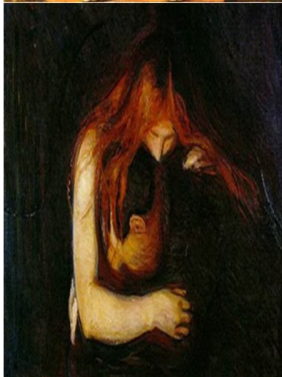
Nuit (1864-68) par Gustave Moreau

http://artslubies.blogspot.com/2011_06_01_archive.html



La Femme et la Mort (1518–1520) par Hans Baldung Grien

<http://www.kultiversum.de/All-Mediathek/Eine-Kirche-fuer-den-Mann-von-Bjoerk/index.html?rdm=363884&file=Foto-Kunstmuseum-Basel-Martin-P.-Buehler>



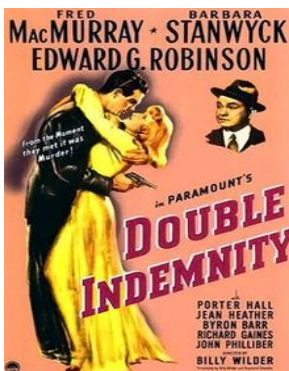
Vampire (1895) par Edvard Munch

<http://www.wikipaintings.org/en/edvard-munch#supersized-featured-185491>



Louise Brooks comme Lulu dans
La boîte de Pandore (1929)

[http://www.flapperjane.com/June
%202004/insolent_shadow.htm](http://www.flapperjane.com/June%202004/insolent_shadow.htm)



Double Indemnity, Billy Wilder (1944)

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:
Double_indemnity.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Double_indemnity.jpg)



Jean-Paul Belmondo et Jean Seberg, *À bout
de souffle* (1960)

[http://www.parismatch.com/Cult
ure-Match/Cinema/Actu/Ete-
1979-Jean-Seberg-a-bout-de-
souffle-115468/](http://www.parismatch.com/Culture-Match/Cinema/Actu/Ete-1979-Jean-Seberg-a-bout-de-souffle-115468/)



Jeanne Moreau, *Ascenseur pour l'échafaud*
(1958)

<http://www.toutlecine.com/images/film/0012/00124925-ascenseur-pour-l-echafaud.html>



Helen Hessel

<http://www.babelio.com/auteur/Helen-Hessel/73577>



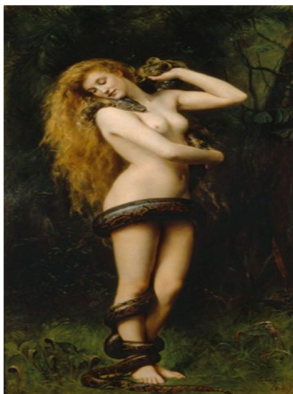
Brigitte Bardot dans
En Cas De Malheur (1957)

http://www.lexpress.fr/diaporama/diapo-photo/culture/cinema/gainsbourg-et-ses-femmes_842839.html?p=4



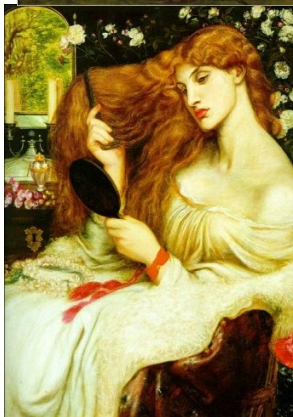
Ingrid Jonker (1933-1965)

http://www.dbnl.org/tekst/_ons003198701_01/_ons003198701_01_0053.php



Lilith (1892) par John Collier

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Lilith_%28John_Collier_painting%29.jpg



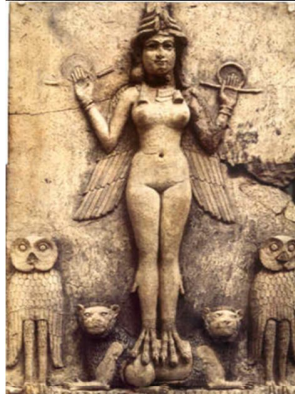
Lady Lilith par Dante Gabriel Rossetti (1868)

<http://www.rossettiarchive.org/docs/s205.rap.html>



Lilith par Hans Rudolf Giger (1985)

<http://www.romantisme-noir.net/1364/lilith-h-r-giger/>



La plaque Burney ou *Reine de la Nuit*
(Babylon, 1800-1750 BCE)
La Représentation de la déesse Ishtar/Inanna
ou Lilith conservée au *British Museum* à
Londres.

<http://mythologica.fr/mesopotamie/ereshkigal.htm>



Ophélie (1852) par John Everett Millais

<http://www.wikipaintings.org/en/john-everett-millais#supersized-featured-236481>



L'affiche du film
Les Liaisons Dangereuses (1960)

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-3471/photos/detail/?cmediafile=19204632>



Jeanne Moreau

<http://3oneseven.com/23/jeanne-moreau-80th-birthday/>



Brigitte Bardot dans *Et Dieu... créa la femme* (1956)
de Roger Vadim

<http://www.pulpinternational.com/pulp/entry/Vintage-cover-and-interior-pages-of-Stop-with-Brigitte-Bardot.html>



Sue Lyon dans le rôle titre du film *Lolita* de Stanley Kubrick (1962).

<http://www.stumptownblogger.com/2010/04/what-ever-became-of-lolita-sue-lyon.html>



Louise Brooks comme Lulu dans *Die Büchse der Pandora* de G.W. Pabst (1929).

<http://www.imdb.com/media/rm1786297600/tt0018737>



Cléopâtre (1887) par Gustave Moreau

<http://www.wikipaintings.org/en/gustave-moreau/cleopatra>



Lou von Salomé, Paul Rée et Friedrich Nietzsche (1882).

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nietzsche_paul-ree_lou-von-salome188.jpg



Judith décapitant Holopherne (1620) par Artemisia Gentileschi

http://lesptitsbleusdartemisia.blogspot.com/2010_09_01_archive.html



La Joconde (1503-1505) par Leonardo Da Vinci

<http://www.monalisa-davinci.com/>

Annexe 2

La correspondance par courriel électronique entre Liza-Marié Laubser et André Brink (15 juin 2012).

Ek antwoord graag (uitEINdelik!): maar die feit dat soveel jare nou al verloop het sedert ek die roman klaar geskryf het, beteken dat ek eenvoudig nie meer al die besonderhede in my kop of by my vingerpunte het nie. Vergewe dus asseblief as alles in dié stadium vaag en verwarrend en bowenal oppervlakkig klink.

'n Kort lopies deur die vrae:

[1. Jules et Jim, Henri-Pierre Roché se eerste roman, is in 1962 deur Francois Truffaut in 'n film verwerk. Het u al die roman gelees of film gesien? Indien wel, wanneer en wat was u indruk?]

1. Sovêr ek kan onthou het ek Jules et Jim eers in 1988 gesien toe ek weer 'n jaar in Parys was. Die roman het ek nooit gelees nie, maar ek het wel ná 1988 die DVD bekom... En dit toe, tot my groot teleurstelling, nogal onindrukwekkend gevind. En dit terwyl ek daardie eerste sien onthou het as iets uiters besonder. Ek weet wel dat ek oorspronklik (teen 1960...?) baie gesprekke oor die film gehoor het en daaraan begin dink het as iets wat ek eendag móés sien.

*[2. Wat is u denke oor die femme fatale, haar rol en teenwoordigheid (indien wel) in die Afrikaanse letterkunde?
3. Sou u die karakter van Nicolette in Die Ambassadeur as 'n femme fatale beskryf? Hoekom, hoekom nie?]*

2. en 3. Die gesprekke oor die film, die lees van De Beauvoir oor Bardot ens het alles gesamentlik 'n groot indruk op my gemaak. Veral omdat Broder Gerdes se vertellings oor sy verhouding met (die oorspronklike) Nicolette my baie gou laat voel het dat ek dié storie eendag in my werk MOES gebruik. Die lees van Henry Miller ook teen dieselfde tyd het my ook stilisties sterk beïnvloed. Teen die end van my destyds verblyf in Parys (dus teen 1961) het Jeremy Shearer van die Ambassade my ook aan die "werklike" Nicolette voorgestel. (Ek vermoed dat hy self teen daardie tyd met haar 'n verhouding gehad het). Sy was vir my 'n groot teleurstelling ná alles wat ek toe al gehoor het: te sterk gegrimmeer, taamlik luidrugtig, en met niks van die mistiek omtrent haar wat ek toe al via de Beauvoir (en selfs in 'n mate uit Nabokov se Lolita) vermoed het nie. Daarom moes ek so gou moontlik maar weer terugval op drome en herinneringe wat lankal uit verband geruk is. Hoe dit sy, dit was waar my indrukke van die femme fatale begin het: destyds 'n oorwegend kreatiewe beeld (o.a. omdat ek destyds baie gelees het oor die vroegste matriargie, die Aardgodin) en stellig ook gevaarlik (as bedreigend vir my hele veilige en voorspelbare manier van lewe: maar beslis nie "boos" nie. En sy was deel van die versoeking van daardie "gevaarlike" - wat ek in Afrikaans toe ook by Chris Barnard begin herken het. (Mettertyd seker ook Bartho Smit, maar by hom het sy iets heel anders geword.) En in dié sin was Nicolette dan vir my 'n soort beliggaming van die konsep - behalwe dat ek toe van haar "bose" dimensie eintlik nog maar min begryp het (en waarskynlik op daardie tydstip WOU ek ook eintlik nie!) Ek dink ek het Nicolette eintlik eers RETROSPEKTIEF beter begin verstaan. (En iets daarvan het eers baie jare later beslag gekry in die patetiese beeld van die bejaarde Nicolette in Voor ek Vergeet.)

[4. Is u vertrou met Georges Bataille se studie "L'érotisme"? Indien wel, wat dink u daarvan?]

4. Oor Bataille se beeld van die erotiese het ek ook eintlik eers veel later, waarskynlik in die Tagtigs en Negentigs, aanklank gevind en meer begrip ontwikkel

[5. Het u die Die Ambassadeur tydens u verblyf in Parys geskryf? Dink u die roman sou in enige ander stad kon afspeel? Hoekom of hoekom nie?]

5. Ek het die boek eers ná my terugkoms geskryf, teen 1962 en 1963; en teen daardie tyd het ek Ingrid Jonker leer ken en toe eerstehands veel méér van die femme fatale leer begryp.

[6. Alhoewel Simenon se En cas de Malheur en Beauvoir se Brigitte Bardot et le syndrome de Lolita as inspirasie gedien het, sê u tydens die gesprek met De Vries dat daar werklik 'n meisie in Parys met die naam Nicolette was wat 'n soortgelyke ervaring as die karakter in die roman gehad het. Is dit nou moontlik om hierop uit te brei?]

6. Lees by 2. hierbo.

[7. Wat se betekenis het die Rue de Condé, waar Nicolette se woonstel is in die roman?]

7. 'n Goeie skildervriend van my het in die Rue de Condé gewoon en ek het dié woonstel vir Nicolette gebruik. My vriend Frank het ook tydens sy verblyf kortstondig 'n verhouding met 'n Duitse meisie gehad en sy het die beeld van Nicolette vir my meer afgerond. Ook deur die manier waarop sy eintlik 'n soort vampier en mensvreter in die verhouding geword het. (Al was sy in die wêrelikheid eintlik nooit veel meer as ietwat pateties en seergemaak nie. Die indruk van veldwonding [*sic*] het my uit die staanspoor sterk gefassineer).

[8. U sê in die onderhoud met De Vries dat u Nicolette 'n kleurling meisie sou maak as u weer die roman sou oorskryf. Hoekom? en voel u nog steeds so?]

[10. In die Afrikaanse weergawe is Nicolette 'n brunette, maar in die Engelse weergawe van 1985 waarop die Franse vertaling gebaseer is, is sy blond. Hoekom hierdie verandering?]

8. / 10. Oor die jare, o.a. toe ek die Engelse weergawe versorg het, het al meer beelde uit al meer bronne begin saamklonter in Nicolette. Dit het selfs iets soos N se haarkleur beïnvloed. Mens hoef niks daarin te lees nie! In my kop moes Nicolette blond wees (die oorspronklike Nicolette het haar hare so voortdurend gekleur dat g'n mens kon weet wat dit regtig was nie). Maar teen daardie tyd het ek ook al *Lobola* gepubliseer, met die vroulike hooffiguur blond; en toe ek Ambassadeur daarna vir publikasie voorberei, wou ek probeer wegstap van die blonde stereotipe en het ek dié Nicolette anders laat lyk. (Ten spyte daarvan is ek oor die jare al aanhoudend verwyt dat ek tóg net met stereotipes bly werk! Maar desdaagse bekommer ek my nie meer daarvoor nie.

[9. U het baie veranderinge aan die Engelse weergawe van 1985 aangebring, soos byvoorbeeld die deel waar Stephen homself as “klein wit wesentjie” met 'n gloeiende rooi oog in 'n toe vertrek sien. In die hersiene weergawe van 1985 is die paragraaf baie meer pervers met 'n duideliker seksuele ondertoon en vind mens direkte verwysings na masturbasie. Hoekom het u besluit om in die Engelse weergawe van 1985 hierdie tipe verandering aan te bring?]

9. Die klein wit wesentjie kom uit 'n droom wat 'n vriendin (Naas se ma!) gehad het.

[10. In die Afrikaanse weergawe is Nicolette 'n brunette, maar in die Engelse weergawe van 1985 waarop die Franse vertaling gebaseer is, is sy blond. Hoekom hierdie verandering?]

10. Terwyl ek aan Ambassadeur gewerk het, het ek ook (veral onder Naas se invloed) die Romeinse geskiedenis intensief bly bestudeer, en dis hoe Messalina my aangegryp het. En uit dié kookpot kom ook Baudelaire, wat my al lank vóór my eerste besoek aan Parys deur en deur beïnvloed het. Tot vandag toe herlees ek hom gereeld.

[11. In die roman sing Nicolette graag die tradisionele Franse kinderliedjie “Au clair de la lune”. Wat beteken hierdie liedjie vir u?

11. Au claire de la lune was destyds maar net "in die lug"; en die liedjie het vir my sóveel vasgevang, veral via die patetiese ou Lebon, van die melancholiese van Parys en die sfeer rondom die ambassadeur, dat ek noodwendig die liedjie moes betrek. (Saam met byvoorbeeld soveel van Piaf se liedjies... En selfs Bardot het in daardie gees gesing!)

[12. 14. As Die Ambassadeur ooit as film sou verskyn, wie sou u kies om die drie hoofrolle te vertolk?]

12. 'n Film...? Ek weet in die laat Sestigste of vroeë Sewentigs sou ek enigiets wou gee om Francoise Hardy in die rol van Nicolette te sien. Die ambassadeur self kon ek sien as die Franse akteur Jean Gabin. Verder het ek nooit eintlik gedink nie.)

...Maar dit alles is eintlik te los en vas om iets konsekwent uit te haal.

Jammer daaroor! Miskien, as ons tóg mettertyd 'n gesprek kan voer, sou ons alles 'n bietjie verder kan voer. Maar intussen bly dit maar wensdinkery.

Groot ekskuus!

Jammer, dus weereens, dat dit so hak-en-tak lyk. Maar miskien is jy 'n beter towenaar as ek!

Sterkte en hartlike groete in jou swaar tyd,

André